

Humboldt-Universität zu Berlin

Dissertation

**Konzeptualismus diesseits und jenseits  
des Eisernen Vorhangs**  
**Joseph Kosuth und Ilya Kabakov**

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

Philosophische Fakultät III

Manuela Schöpp

Dekan der Philosophischen Fakultät III

Prof. Dr. Bernd Wegener

Gutachter: 1. Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen

2. PD Dr. Bettina Uppenkamp

eingereicht: 18.10.2010

Datum der Promotion: 04.05.2011

## ZUSAMMENFASSUNG

Die Dissertation vergleicht die Konzeptkunst in New York und den Moskauer Konzeptualismus am Beispiel zwei ihrer zentralen Vertreter: Joseph Kosuth und Ilya Kabakov. Beide haben unter dem Titel *The Corridor of Two Banalities* 1994 gemeinsam eine Installation realisiert. In Kosuth und Kabakov fanden die Zeitgenossen und Nachfolger sowohl ihr Vorbild als auch Gegenbild. In komparatistischer Perspektive werden Probleme diskutiert (z. B. das der (Selbst-)Referentialität), die die Diskussion über konzeptuelle Kunst begleiten, und konzeptuelle Kunst als Scharnier zwischen Moderne und Postmoderne erscheinen lassen.

Konzeptkünstler betrachten kunsttheoretische und -historische Überlegungen in demselben Maße als selbstverständlichen Teil ihrer künstlerischen Arbeit, wie Kunst als universelle Kategorie für sie ihre Selbstverständlichkeit verloren hat. Sie setzen sich mit deren Rahmenbedingungen auseinander, die diktieren, was zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort als Kunst wahrgenommen wird. Die Dissertation konzentriert sich daher auf die Frage, wie Kosuth und Kabakov die (Konzept-)Kunst diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs selbst konzeptualisieren. Unter Einbeziehung der Rezeptionsgeschichte wird untersucht, welche Vorstellung von Autor- und Leserschaft Kosuth und Kabakov entwerfen, vom welchem Werkbegriff sie ausgehen und auf welche sprachphilosophischen Modelle sie sich dabei beziehen.

## **ABSTRACT**

The thesis compares the Conceptual Art in New York with the Moscow Conceptualism while using the example of two of their greatest representatives: Joseph Kosuth and Ilya Kabakov. Together, they have created an installation entitled *The Corridor of Two Banalities* (1994). For their contemporaries and successors, Kosuth and Kabakov served as models or just the opposite. In a comparatistical perspective the thesis discusses problems (e.g. the (self-)referentiality) which go along with the debate about conceptual art and which let the conceptual art appear as a link between modernism and postmodernism.

For conceptual artists, theoretical and historical considerations of art form an evident part of their artistic work to the same degree as art as a universal category has lost its self-evidence for them. They examine its frame conditions which dictate what is being considered as art at a specific time and in a specific place. Hence the thesis focusses on the question about the ways Kosuth and Kabakov conceptualise the (Conceptual) Art on both sides of the Iron Curtain. Taking into account the reception history it examines which concept of author- and readership Kosuth and Kabakov formulate, which definition of artwork they have assumed and which models of philosophy of language they refer to.

**Schlagwörter:**

Konzeptkunst, Konzeptualismus, Entmaterialisierung der Kunst, Institutionskritik, Moskauer Konzeptualismus, Romantischer Konzeptualismus, Tod des Autors, Historiografische Metafiktion, Intertextualität, Poststrukturalismus, Postmoderne, Westlern-Slavophilen-Debatte

**Keywords:**

Conceptual Art, Conceptualism, Dematerialization of Art, Institutional Critique, Moscow Conceptualism, Romantic Conceptualism, The Death of the Author, Historiographic Metafiction, Intertextuality, Poststructuralism, Postmodernism, Slavophile-Westernizer-Controversy

## DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich einigen KollegInnen und FreundInnen meinen herzlichen Dank aussprechen. An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen, die die Arbeit als Erstgutachterin betreute, und mir all die Zeit mit ihren scharfsinnigen Kommentaren zu Seite stand. Prof. Dr. Karin Hirdina danke ich für ihre Begeisterungsfähigkeit und Ermutigung. Ich bedaure sehr, dass sie die Fertigstellung der Arbeit nicht mehr erleben durfte. Umso mehr möchte ich Dr. Bettina Uppenkamp meinen Dank aussprechen, die sich spontan bereit erklärte, das Zweitgutachten der Dissertation zu übernehmen. Auch den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Kolloquiums von Prof. Dr. Susanne von Falkenhausen am Institut für Kunst- und Bildgeschichte und des Kolloquiums von Prof. Dr. Karin Hirdina am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin sei für ihre Diskussionsfreude und die vielen Anregungen gedankt.

Darüber hinaus gilt mein Dank Milada Ślizińska vom Zentrum für zeitgenössische Kunst Zamek Ujazdowski in Warschau für den freundlichen Empfang und die Unterstützung bei den Recherchen zu *The Corridor of Two Banalities*. Dr. des. Elena Zanichelli und Dr. Peggy Mädler danke ich für die kritische Lektüre des Manuskriptes. Julia Hartinger sei für die präzise Durchsicht des Textes am Schluss gedankt.

Finanziert wurde die Arbeit durch ein Dissertationsstipendium (NaFöG) des Landes Berlin. Zudem danke ich der FAZIT-Stiftung für ihre finanzielle Unterstützung, die den Abschluss der Arbeit ermöglichte.

Schließlich möchte ich meiner Familie danken, insbesondere Hans-Wilhelm Käsewieter, der alle Höhen und Tiefen der letzten Jahre mit mir geteilt hat.

## INHALT

<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>2</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Danksagung.....</b>	<b>5</b>
<b>I Einführung .....</b>	<b>9</b>
I.1 Die Installation <i>The Corridor of Two Banalities</i> (1994) .....	10
I.2 Von der historischen Perspektive zur kritischen Neuvermessung.....	12
I.3 Konzeptualismus in „Zentrum“ und „Peripherie“ .....	15
I.4 Konzeptualismus als Legitimationsbegriff.....	20
I.5 Ursprünge: Von der Concept Art zur Conceptual Art.....	25
<b>II Kosuth: Enfant terrible der Conceptual Art .....</b>	<b>31</b>
II.1 Die Tautologie zwischen Selbstreferenz und Ideologieverdacht .....	32
II.1.1 Von Anfang an in der Kritik.....	32
II.1.2 Kosuth selbstreferentieller Kunstbegriff .....	35
II.1.3 Die Fliege im Glas. Kosuths intentionaler Trugschluss .....	41
II.1.4 Alternative Konzepte in der Kunstkritik: „The Dematerialization of Art“ und „Post-Object Art“ .....	50
II.1.5 Neutralisierung des Materials statt Entmaterialisierung.....	54
II.1.6 Der Einfluss von Wittgensteins <i>Tractatus</i> .....	64
II.1.7 <i>Language Is Not Transparent</i> . Kritik von Künstlerkollegen.....	67
II.1.8 Die Tautologie unter Ideologieverdacht .....	70
II.1.9 Kosuth erklärt das Ende der Philosophie und beendet die Kunst.....	78
II.2 Das Ready-made als Urszene der Conceptual Art.....	80
II.2.1 „Vom Geheimtipp zum Übervater“. Marcel Duchamp als Vaterfigur der Konzeptkunst.....	80
II.2.2 Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der Ready-mades .....	83
II.2.3 Von der Verwerfung des (guten) Geschmacks zur Geschmacklosigkeit als Programm .....	84
II.2.4 Das Ready-made 1969 unter (Konzept-)Künstlern kontrovers diskutiert.....	89
II.2.5 Die Fortsetzung der Kontroverse in der Kunstkritik 1989 .....	91
II.2.6 Wer macht das Kunstwerk, der Künstler oder der Betrachter? .....	98
II.2.7 „The artist is only the mother“. Rose Sélavy und Arthur R. Rose... 100	

II.3	Von der Berufung zum Beruf.....	107
II.3.1	Vatermorde. Die Entmachtung der Formalistischen Kritik.....	107
II.3.2	Das Ende der Malerei und der Beginn der Kunst.....	112
II.3.3	Die Selbstermächtigung der Konzeptkünstler .....	116
II.3.4	Streitpunkt Kontext .....	121
II.3.5	Marktkritik oder Selbstvermarktung .....	127
II.3.6	Auf dem Vormarsch in die Globalisierung .....	130
II.3.7	Die Conceptual Art – symptomatisch für den Kapitalismus? .....	134
II.3.8	Konzeptkünstler als Kulturforscher.....	138
<b>III Von der Einschreibung zur Neuschreibung:</b>		
	<b>Kabakov und der Moskauer Konzeptualismus .....</b>	<b>145</b>
III.1	Rückkehr in die Geschichte. Der Romantische Konzeptualismus .....	146
III.1.1	Conceptual Art – ein terminologischer Import.....	146
III.1.2	In Opposition zur Conceptual Art .....	147
III.1.3	Abgrenzung mittels des Attributs romantisch .....	148
III.1.4	Die Selbstermächtigung der Nonkonformisten .....	152
III.1.5	Politische Kunst oder Politikum? Der Moskauer Konzeptualismus als inoffizielle Kunst.....	156
III.2	Die Russifizierung der Konzeptkunst – die Konzeptualisierung Russlands.....	163
III.2.1	Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft .....	163
III.2.2	From History to Story: Kabakovs Historiografische Metafiktionen .	168
III.2.3	Die Installation <i>Fliege mit Flügeln</i> (1984-92).....	175
III.2.4	Aus einer Mücke (Fliege) einen Elefanten machen. Zum Motiv der Fliege.....	181
III.2.5	Zur Relation von Bild und Wort bei Kabakov .....	186
III.2.6	Kabakovs Expo-Art im Vergleich zur Institutionskritik .....	190
III.2.7	Entmaterialisierung auf Russisch .....	196
III.2.8	Die Referenzlosigkeit der Zeichen .....	198
III.2.9	Mit Wort und Tat: Performativität bei Kabakov .....	201
III.2.10	Parodie auf die Conceptual Art .....	205
III.2.11	Russland und der „Westen“ .....	208
III.2.12	Von Komplexen geplagt: Das Narrativ der Minderwertigkeit .....	211

III.2.13	Ex Oriente Lux. Vom defizitären zum privilegierten Russland .....	217
III.3	Terra Incognita. Die Abkehr der Moskauer Konzeptualisten.....	219
III.3.1	Die Installation <i>NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten</i> (1993).....	219
III.3.2	NOMA als diskursive Poliklinik. Zum Motiv der Heilanstalt.....	221
III.3.3	Angst vor dem historischen Vergessen .....	225
III.3.4	Unter neuem Label: NOMA statt Konzeptualismus.....	229
III.3.5	NOMA als kollektiver Sprachkörper I: Dialog und Dialogizität .....	231
III.3.6	NOMA als kollektiver Sprachkörper II: Produktion und Rezeption.....	234
III.3.7	Das Romantische des Moskauer Konzeptualismus .....	236
III.3.8	Das Ende von NOMA .....	242
III.3.9	Zwischen kollektiver und individueller Autorschaft.....	246
<b>IV</b>	<b>Konzeptualismus Diesseits und Jenseits: Resümee .....</b>	<b>251</b>
IV.1	Die Rezeption der Conceptual Art im Moskauer Konzeptualismus .....	252
IV.1.1	Gründe und Motive für die Rezeption.....	252
IV.1.2	Von der Rückkehr zur Abkehr: Verschiebungen in der Rezeptionsgeschichte bei Groys und Kabakov .....	253
IV.2	Kosuths und Kabakovs Konzeptualisierung der Konzeptkunst .....	255
IV.2.1	Faktizität vs. (Meta-)Fiktion: Zum Geltungsanspruch .....	255
IV.2.2	Imagebildung vs. Autorfiktion: Zur Autorschaft.....	255
IV.2.3	Autor oder Leser? Das Problem der Intention.....	256
IV.2.4	Zur Rolle der Sprache.....	256
IV.2.5	Originalität oder Epigonalität? .....	257
<b>V</b>	<b>Bibliografie.....</b>	<b>258</b>
<b>VI</b>	<b>Bildnachweis .....</b>	<b>282</b>



## I EINFÜHRUNG

### I.1 Die Installation *The Corridor of Two Banalities* (1994)

Warschau 1994, Zentrum für zeitgenössische Kunst Schloss Zamek Ujazdowski: Ob berühmt oder berüchtigt, auf der einen Seite drängelte sich Prominenz an Prominenz; auf der anderen Seite hingegen ging die Stimme des Einzelnen im Raunen der Masse unter. Unter dem Titel *The Corridor of Two Banalities* (Abb. 1) realisierten der US-amerikanische und der sowjetisch-russische Konzeptkünstler Joseph Kosuth und Ilya Kabakov 1994 in Warschau eine gemeinsame Arbeit.

Kosuth (\*1945) gilt als Pionier und *Enfant Terrible* der Conceptual Art. Kabakov (\*1933) hat erst zwei Jahrzehnte später internationale Aufmerksamkeit erfahren, als sich der Kunstbetrieb aus Sympathie für die Perestrojka für die inoffizielle Kunst in der Sowjetunion zu interessieren begann. Beide Künstler arbeiten in Grenzbereichen, sowohl zwischen den Medien als auch zwischen künstlerischer Praxis und Theorie, wobei der Sprache ein zentraler Stellenwert zukommt. In ihnen haben künstlerische Zeitgenossen und Nachfolger sowohl ihr Vorbild als auch Gegenbild gefunden, was die Diskussion von Problemen ermöglicht, die das Sprechen über konzeptuelle Kunst bis heute begleiten.



Abb. 1: Ilya Kabakov, Joseph Kosuth: *The Corridor of Two Banalities*, 1994, Ausstellungsansicht, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warschau

Für die Installation stellten Kosuth und Kabakov paarweise Tische in eine Reihe, die sich über die Zimmerfluchten des Erdgeschosses im Schloss Zamek Ujazdowski erstreckte. Die rechteckigen Tische verschiedener Herkunft und Größe bildeten keine klare Front, sondern waren ineinander verkeilt. In der Mitte war ohne Rücksicht auf ihre Anordnung eine Linie gezogen, die das Arrangement in zwei Hälften teilte. Kosuth strich seine Seite grau und bedruckte sie mit Zitaten bekannter Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft, Kultur: John F. Kennedy neben Adolph Hitler, Albert Schweitzer neben Carl Gustav Jung, Oskar Wilde neben Stanley Kubrick usw. Kabakov beließ

seine Tischseite im vorgefundenen Zustand und beklebte sie mit gesammelten sowjetischen Postkarten und Aussagen anonymer Mieter einer Moskauer Kommunalwohnung.

Ursprünglich hatte die Kuratorin Milada Šlizińska zwei Einzelausstellungen über Kosuth und Kabakov geplant, die parallel im Schloss Zamek Ujazdowski gezeigt werden sollten. Wegen des vollen Terminkalenders beider Künstler konnte das Projekt in dieser Form nicht realisiert werden.<sup>1</sup> In Anlehnung an diese Idee wollte ich amerikanische und russische Konzeptkunst am Beispiel zwei ihrer einflussreichsten Vertreter miteinander vergleichen, und mich dabei an den Zäsuren innerhalb der künstlerischen Entwicklung von Kosuth und Kabakov orientieren, die etwa zeitgleich sind.<sup>2</sup> Weil Kabakov zwischen 1983 und 2000 allein 155 Installationen realisiert hat,<sup>3</sup> Kosuths Werk im Vergleich dazu schmal ausfällt, stieß ich immer wieder auf Schwierigkeiten, die Materialauswahl sinnvoll zu begründen. Daher hat sich der Fokus auf die Frage verschoben, wie Kosuth und Kabakov die Konzeptkunst selbst konzeptualisieren: wie sie dabei Autor- und Leserschaft denken, welchen Werkbegriff sie ansetzen und welche Rolle die Sprache dabei spielt.

Warum rufen voneinander getrennte Kulturräume wie etwa New York und Moskau ähnliche künstlerische Entwicklungen hervor? Eher würde man erwarten, dass unterschiedliche, wenn nicht politisch und ökonomisch gegensätzliche Bedingungen, wie sie in den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion während des Kalten Krieges herrschten, ungleiche Phänomene bewirken. Formierte sich die Konzeptkunst in New York und Moskau zeitgleich, oder handelt es sich um einen Rezeptionsakt? Und wenn der Moskauer Konzeptualismus die Conceptual Art rezipiert, was, soviel sei vorweggenommen, auf der Ebene der Theoriebildung und Geschichtsschreibung der Fall ist: Wann begann diese Rezeption? Wie ist sie zu denken, und wodurch war sie motiviert? Worauf referierten die Moskauer Konzeptualisten, und worin entwickelten sie eine differente Position zur Conceptual Art?

---

<sup>1</sup> ŠLIZIŃSKA 1994, o. S.

<sup>2</sup> Gudrun Inboden unterscheidet bei Kosuth drei Werkphasen: Die erste Phase umfasst „Art after Philosophy“ (1969) und die *Investigations* (1965-74). Theoretisch fundiert wird die zweite Phase in dem Artikel „The Artist as Anthropologist“ (1975), ihm korrespondieren Arbeiten wie die Serie *Text/Context* (1978/79). Die dritte Phase beginnt Anfang der 1980er Jahre mit der Verwendung von Zitaten, die Kosuth zu Texträumen installiert. Vgl. INBODEN 1981. Kabakov selbst gliedert sein Werk in drei Werkphasen: ab 1965 eine metaphysische Phase, die in der Albenserie *Zehn Personen* (*Desjat' Personažej*, 1970-75) kulminiert, eine soziale Phase (1976-1982), die mit dem Künstlerbuch *ŽEK* (1982) endet – sie wird durch die der Installationen abgelöst. Vgl. Kabakov 2001.

<sup>3</sup> Vgl. KABAKOV 2003.

*The Corridor of Two Banalities* kann als symptomatisch für den Forschungsstand Anfang der 1990er Jahre gelten: Man konnte immer nur an einer Seite entlang gehen, da die Tische eine Grenze formten, so dass entweder nur die Arbeit von Kosuth oder die von Kabakov richtig zu sehen war, während die andere auf den Kopf gestellt war. Zudem wurde der Blick „auf die andere Seite“ durch die Lichtdramaturgie der Installation erschwert. Die Schirme der Hängelampen waren so beschnitten, dass sie beim Aufblicken von den Tischen blendeten.<sup>4</sup> Zwar lagen Veröffentlichungen zur Conceptual Art und zum Moskauer Konzeptualismus vor, eine komparatistische, geschweige denn integrative Betrachtung stand aber aus. Das änderte sich im Laufe der 1990er Jahre.<sup>5</sup>

## **I.2 Von der historischen Perspektive zur kritischen Neuvermessung**

Man sollte meinen, dass sich die Zurückhaltung vieler konzeptueller Arbeiten in der Forschung widerspiegelt. Das Gegenteil ist der Fall. Kuratoren und Kritiker haben den Rückzug aus der Sichtbarkeit<sup>6</sup>, wie Benjamin Buchloh die Conceptual Art definierte, mit unzähligen Kommentaren quittiert. Inzwischen handelt es sich bei Konzeptkunst und Konzeptualismus um Begriffe, die jeder auf das anzuwenden scheint, was ihn interessiert. Mehrfach ist auf die Schwierigkeit einer Definition verwiesen worden.<sup>7</sup> Die Beschreibung allgemeiner Merkmale erweise sich aufgrund der Verschiedenheit konzeptueller Arbeiten als schwierig.<sup>8</sup> Wenn überhaupt, wird Konzeptkunst ex negativo definiert. Die kunstkritische Rezeption, die mit Lucy Lippards und John Chandlers Artikel „The Dematerialization of Art“ (*Art International*, Nr. 2, 1968) begann, scheint einen Geist zu jagen.<sup>9</sup>

Mit der ersten umfassenden Retrospektive *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 1989) setzte die Historisierung der Konzeptkunst ein. Die Ausstellung bemühte sich um die Aufarbeitung der Konzeptkunst als nordamerikanische und westeuropäische Bewegung der 1960er und 1970er Jahre. Sie fand in

---

<sup>4</sup> Milada Šlizińska zur Autorin (August 2005).

<sup>5</sup> Das Interesse an konzeptueller Kunst spiegelt sich auch auf dem Buchmarkt der 1990er Jahre wider. Beispielhaft dafür DREHER 1992, MORGAN 1994, GODFREY 1998, TRAGATSCHNIG 1998.

<sup>6</sup> BUCHLOH 1990, S. 86.

<sup>7</sup> Vgl. BUCHMANN 2000, S. 49.

<sup>8</sup> Vgl. NEWMAN/BIRD 1999, S. 3.

<sup>9</sup> Vgl. Kap. „Alternative Konzepte in der Kunstkritik: „The Dematerialization of Art“ und „Post-Object-Art“, S. 50ff.

Marcel Duchamp ihren historischen Fluchtpunkt.<sup>10</sup> Sechs Jahre später folgte mit *Reconsidering the Object of Art 1965-1975* (Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1995) die nächste Museumsschau. Wie der Titel schon ankündigte, stellte sie Lippards These von der Entmaterialisierung des Kunstwerks in der Konzeptkunst in Frage. Am Ende der Dekade wurde mit der Ausstellung *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* (Queens Museum of Art, New York 1999) die gängige Geschichte der Konzeptkunst, die von LeWitt zu Kosuth führt, einer grundlegenden Revision unterzogen. Die Ausstellung korrigierte die vermeintlichen Ausschlüsse der beiden vorangegangenen durch eine räumliche und zeitliche Ausweitung des Materials, sie ersetzte den historischen durch einen kritischen Zugang, der die Grenzen konzeptueller Kunst neu steckte.<sup>11</sup>

Das Jahr 1999 markiert den ersten Höhepunkt des neu erwachten Interesses an der Konzeptkunst. So erschienen noch zwei Sammelbände: Der Band *Conceptual Art: A Critical Anthology*<sup>12</sup> stellte Texte von Künstlern und Kritikern zusammen, hauptsächlich aus den Jahren 1966 bis 1977. Hingegen zielte *Rewriting Conceptual Art*<sup>13</sup> auf eine Kritik der Kritik. Die Autoren, die einige Jahrzehnte zuvor die Entwicklung der Konzeptkunst begleitet hatten, waren nun selbst Gegenstand der Rezeption, anhand derer eine jüngere Generation Position bezog.

Die Ausstellung *Global Conceptualism* und der Sammelband *Rewriting Conceptual Art* zeugen davon: Ende der 1990er Jahre hatte sich der Fokus von der historischen Perspektive zur kritischen Neuvermessung der Konzeptkunst verschoben. Es handelte sich zudem um die ersten beiden englischsprachigen Publikationen, die Kabakov in den Kanon konzeptueller Kunst einschlossen. In der Folge erschienen zahlreiche Bücher, die durch eine thematische, räumliche oder zeitliche Verschiebung zu einer Neubewertung konzeptueller Kunst kamen.<sup>14</sup> Der Prozess des „Rethinking“, „Rewriting“ oder „Redefining“ hat in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends nicht an seiner Dynamik verloren.

---

<sup>10</sup> Zum Einfluss von Marcel Duchamp auf die Konzeptkunst vgl. Kap. „Das Ready-made als Urszene der Conceptual Art“, S. 80ff.

<sup>11</sup> Vgl. Kap. „Konzeptualismus in ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘“, S. 15ff.

<sup>12</sup> ALBERRO/STIMSON 1999.

<sup>13</sup> NEWMAN/BIRD 1999.

<sup>14</sup> Beispielhaft dafür ALBERRO/NORVELL 2001, GREEN 2001, RORIMER 2001, WOOD 2002, OSBORNE 2002, ALBERRO 2003, METZGER 2003, CORRIS 2004, SIEGELAUB/FRICKE/FRICKE 2004, ALBERRO/BUCHMANN 2006, BUCHMANN 2007, HEISER 2007.

Das wieder erwachte Interesse an der Konzeptkunst erklärt sich durch die Renaissance konzeptueller Verfahren in der Kunst nach dem Einbruch des Kunstmarktes im Herbst 1990. Während in den 1980er Jahren Malerei und Skulptur wieder vorherrschten, dominierten in den 1990er Jahren künstlerische Ansätze, die an die intermedialen Praktiken außerhalb des Ateliers („Intermedia“ und „Post Studio Practices“) und die kontextuellen Bezüge („Site Specific Art“) der ersten Generation anknüpften, kurzum: Diskurs und Projekt verdrängten abermals das Objekt.<sup>15</sup> Eine Kunstpraxis, die sich zugleich innerhalb und außerhalb der jeweiligen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen positionierte, forderte auch die Kunstwissenschaft neu heraus.

Das spezielle Interesse am Moskauer Konzeptualismus resultierte aus dem Material, das erst durch das Ende der Sowjetunion zugänglich wurde und in die internationale Geschichtsschreibung integriert werden sollte. Etwa zeitgleich zur Historisierung der Konzeptkunst setzte Ende der 1980er Jahre das Interesse für die inoffizielle Kunst in der Sowjetunion ein. Während zuerst Sammlung und Präsentation des Materials im Vordergrund standen, stellte sich zunehmend die Frage nach dem Verhältnis der russischen Kunst zu künstlerischen Entwicklungen in Nordamerika und Westeuropa.

Zudem fügte sich dieses Interesse in einen allgemeinen Trend zur Dezentralisierung: Aus verschiedenen Richtungen wurde versucht, die Vormachtstellung der nordamerikanischen und westeuropäischen Kunst zu relativieren, und damit den geopolitischen Verschiebungen im Kontext der Globalisierung Rechnung zu tragen. Zwar hatte die globale Ordnung mit dem gesellschaftlichen Strukturwandel in den 1960/70er Jahren begonnen, seit dem Mehrwert weniger durch materielle als immaterielle Arbeit geschaffen wurde.<sup>16</sup> Jedoch markierte das Jahr 1989 das Ende der Teilung der Welt in westliche Demokratien und kommunistischen Ostblock, die einem globalen Netz internationalen Austauschs wichen. Vor diesem Hintergrund wuchs das Interesse, konzeptuelle Positionen der 1960er und 1970er Jahre neu zu durchdenken.<sup>17</sup>

Dieser kurze Abriss demonstriert, dass die Begriffe Konzeptkunst und Konzeptualismus ebenso schwer greifbar sind, wie das Phänomen, das sie beschreiben. In Form von terminologischen Variationen hat die Forschung seit den 1960er Jahren eine eigene

---

<sup>15</sup> Zur Abkehr von den experimentellen Praktiken und Wiederkehr der traditionellen Gattungen vgl. NEWMAN 2002. Zum Verhältnis zwischen künstlerischen und ökonomischen Entwicklungen in den 1990er Jahren vgl. KUBE VENTURA 2002, S. 88ff.

<sup>16</sup> Vgl. Kap. „Marktkritik oder Selbstvermarktung“, S. 127ff. u. Kap. „Auf dem Vormarsch in die Globalisierung“, S. 130ff.

<sup>17</sup> Vgl. Kap. „Die Conceptual Art – symptomatisch für den Kapitalismus?“, S. 134ff.

Dynamik von Fragen und Thesen hervorgebracht. Die konkurrierenden Begriffe geben weniger Auskunft über die Kunst als über die Interessen ihrer Urheber.

### I.3 Konzeptualismus in „Zentrum“ und „Peripherie“

Bei dem Versuch, den Moskauer Konzeptualismus in die Theoriebildung und Geschichtsschreibung der Konzeptkunst zu integrieren, sieht man sich mit einem doppelten Dilemma konfrontiert: Einerseits läuft man Gefahr, ihn auf Kosten seiner lokalen Besonderheiten einem von der amerikanischen Konzeptkunst ausgehenden Konzeptualismus einzuverleiben, ihn an deren Begrifflichkeiten zu messen und so einem Amerozentrismus zuzuarbeiten. Andererseits gilt es die Klippe zu umschiffen, den Moskauer Konzeptualismus als Ausnahmezustand zu beschreiben und damit in eine Art „Perestrojka Exotismus“ zu verfallen. Dem korrespondieren der Vorwurf der Epigonalität auf der einen Seite und die Verteidigung der Originalität auf der anderen.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Global Conceptualism*. Die Kuratoren (Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss) wollten das herrschende Geschichtsbild, das den Ursprung der Konzeptkunst in den USA und Westeuropa verortete, durch eine geografische Expansion korrigieren. Sie zeigten 240 Arbeiten von mehr als 135 Künstlern in elf Sektionen. Um das Deutungsmonopol des Nordwestens einzuschränken, beauftragten sie mit der Gestaltung der Sektionen zumeist Co-Kuratoren aus den entsprechenden Regionen. Vernachlässigt wurde der Umstand, dass die Relativierung der Vormachtstellung New Yorks als Zentrum der Nachkriegskunst schon auf der Agenda der Conceptual Art stand. In den 1960/70er Jahren war Conceptual Art ein wesentlich elastischerer Begriff, als von den Kuratoren unterstellt wurde.<sup>18</sup>

Ehrgeizige Projekte wie diese setzen sich unweigerlich dem Vorwurf aus, etwas nicht hinreichend berücksichtigt zu haben. So verwundert es kaum, dass die Kritik den Kuratoren von *Global Conceptualism* Mängel bei der Künstler- und Werkauswahl nachzuweisen versuchte. Der Vorwürfe müde, konterte Camnitzer mit der Frage: „Und wo ist Mary Johnson?“<sup>19</sup> – eine Künstlerin, die es nicht gibt.

Nicht nur die „Peripherie“ protestierte gegen Ausschlüsse<sup>20</sup>, auch das „Zentrum“ beklagte den Verlust von Privilegien. Die Zusammenfassung von USA und Kanada zur

---

<sup>18</sup> Vgl. Kap. „Alternative Konzepte in der Kunstkritik: „The Dematerialization of Art“ und „Post-Object-Art“, S. 50ff. u. Kap. „Auf dem Vormarsch in die Globalisierung“, S. 130ff.

<sup>19</sup> Vgl. ECHTERHOFF 1999a, S. 58f.

<sup>20</sup> Vgl. BOUBNOVA 1999, S. 56.

Sektion Nordamerika wurde als Herabsetzung der Bedeutung der amerikanischen Konzeptkunst<sup>21</sup> kritisiert. Mit der unglücklichen Formulierung, die Kuratoren hätten eine „Balkanisierung“<sup>22</sup> konzeptueller Kunst betrieben, drohte die Debatte in der amerikanischen Presse zu entgleisen, was überrascht. Denn die Kuratoren verfolgten ihre Revision alles andere als entschlossen. Schon im Vorwort relativierten sie die angekündigte Gleichwertigkeit konzeptueller Praktiken, wenn sie sagten, dass viele der gezeigten Tendenzen eine Antwort auf die Hauptströmung in New York und London darstellen – zu unterscheiden sei nur, ob diese Korrespondenzen gewollt oder ungewollt seien.<sup>23</sup> Warum gerade Peter Wollen, der die Sektion Nordamerika kuratierte, so in die Kritik in der amerikanischen Presse geriet, ist nicht nachvollziehbar, räumte er doch der New Yorker Konzeptkunst eine disproportional große Rolle ein, insofern die Entstehung eines globalen Konzeptualismus dort seinen Ursprung habe.<sup>24</sup> Nebenbei bemerkt, Wollens Auswahl zeichnete aus, dass er die Konzeptkünstlerinnen<sup>25</sup> in den Vordergrund gerückt hat.

Die Probleme liegen m. E. weniger in der Künstler- und Werkauswahl als in der Ergänzung der räumlichen Ordnung durch eine zeitliche. So haben die Kuratoren das Material nicht nur geografisch geordnet, sondern innerhalb des Konzeptualismus zwei Phasen unterschieden: Die erste umfasste die Zeit von 1950 bis 1973 (u. a. die Sektion Nordamerika), die zweite schloss auch die Sowjetunion ein und wurde von 1973 bis 1989 datiert.<sup>26</sup> Mit dieser Chronologie, die zwischen den „points of origin“ differenzierte, schlich sich eine Hierarchie in die Ausstellung ein<sup>27</sup> – eine Hierarchie, die seit dem Beginn der Moderne auf dem Begriff des Ursprungs gründet und dem „Prinzip vorher und nachher“ folgt.<sup>28</sup>

Zudem gingen die Kuratoren von einem holistischen Kulturbegriff aus, d. h. der Vorstellung relativ homogener Räume, die national, politisch oder religiös definiert sein

---

<sup>21</sup> Vgl. MEYER 1999, S. 1.

<sup>22</sup> Vgl. VETROCQ 1999, o. S.

<sup>23</sup> Vgl. CAMNITZER/FARVER/WEISS 1999, S. X.

<sup>24</sup> WOLLEN 1999, S. 73f.

<sup>25</sup> So waren Arbeiten von Lee Lozano, Eleanor Antin, Mary Kelly, Adrian Piper und Martha Rosler zu sehen. Vgl. dazu ANASTAS 1999, S. 57.

<sup>26</sup> Vgl. CAMNITZER/FARVER/WEISS 1999, S. VIII.

<sup>27</sup> Erwähnt werden muss, dass sich nicht alle Beteiligten dieser Periodisierung gebeugt haben. So haben Stephen Bann, der die Einleitung für den Katalog schrieb, und Margarita Tupitsyn, die die Sektion „Sowjetunion“ kuratierte, den Beginn des Moskauer Konzeptualismus auf Mitte der 1960er Jahre datiert. Vgl. BANN 1999, S. 9 u. TUPITSYN 1999, S. 99.

<sup>28</sup> SHIFF 2003, S. 145ff.



können. Derart erscheinen Kulturen als natürliche Gebilde, die organisch gewachsen, in sich geschlossen und widerspruchsfrei sind. Interne Unterschiede werden vernachlässigt und ein Austausch zwischen diesen kulturellen Einheiten findet, wenn überhaupt, nur an deren Grenzen statt. In der Ausstellung geriet der holistische Kulturbegriff bei der geografischen Zuordnung der Künstler an seine Grenzen: So ordnete man einige Künstler ihrer Wahlheimat zu und nicht ihrem Herkunftsort, bei anderen wandte man dieses Prinzip nicht an, so u. a. bei Kabakov, der in der Sektion Sowjetunion ausgestellt wurde, aber seit vielen Jahren in New York lebte.

Die Ausstellung setzte darauf, die bis dahin gängige Geschichtsauffassung allein durch den Umfang des Materials verändern zu können. Eine geografische Ausweitung des Kanons revidiert allerdings nicht zwingend die herrschende Erzählung: Warum einerseits unter dem Vorzeichen der Globalität Kunstpraktiken, die sich in ihrer Entstehung, Form und ihren Zielen unterscheiden, die eigene Terminologie aufzwingen, andererseits sie entsprechend ihres lokalen Kontextes ordnen? Andere Überblicksdarstellungen zur Konzeptkunst gehen daher thematisch vor.<sup>29</sup>

Mehrfach haben russische Kritiker beklagt, dass russische Künstler zu internationalen Ausstellungen weniger aus Interesse an ihren künstlerischen Arbeiten eingeladen würden, vielmehr sollten sie die politische und soziale Realität Russlands und der ehemaligen Sowjetunion repräsentieren. Gegen Sichtbarkeit und Anerkennung allein unter dem Vorzeichen des Ethnischen schlug Ekaterina Degot vor, einen „Club anonymer Russen“ zu gründen.<sup>30</sup>

Einige Jahre zuvor hatte Groys den Prozess der Musealisierung russischer Kunst, der mit der Perestrojka einsetzte, als „Folge des westlichen Siegs im Kalten Krieg“<sup>31</sup> beschrieben. Damit schloss er an eine Argumentation an, die sowohl die Entstehung der Kunst- und Wunderkammern in der frühen Neuzeit als auch die des Museums im 19. Jahrhundert eng mit der Geschichte der kolonialen Expansion verknüpft: Wie die europäischen Staaten durch die Erschließung von Bodenschätzen, Arbeitskräften und Märkten in weniger entwickelten Regionen ihre Wirtschaft konsolidierten, so hätte sich

---

<sup>29</sup> Vgl. bspw. OSBORNE 2002, S. 128 u. 147. Er ordnet Kabakov in die Rubriken „Worte und Zeichen“ und „Aneignung, Intervention, Alltag“ ein.

<sup>30</sup> Degot auf dem Panel *Zurück aus der Zukunft. The Post-Communist Condition*. Podiumsdiskussion mit Ekaterina Degot, Boris Groys, Peter Weibel, Martina Weishart und Slavoj Žižek am 13.10.2003 im Rahmen der Ausstellung *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2003).

<sup>31</sup> Vgl. GROYS 1997, S. 154f.

die Kunst in der Moderne über die Einverleibung des Exotischen erneuert. Groys führte den Orientalismus und den Primitivismus als Beispiele an, in der das Fremde, das stets auch das Neue sei, entweder als exotischer Zauber oder nostalgische Authentizität in den Blick getreten sei. Analog dazu seien mit dem Ende der Sowjetunion deren alltägliche und künstlerische Produkte in Zeugnisse exotischer Fremdheit transformiert und damit in das Prokrustesbett einer vermeintlich einheitlichen Tradition gezwungen worden. Allerdings habe der „Perestrojka-Exotismus“<sup>32</sup> enttäuscht. Wegen seiner Ähnlichkeit mit Praktiken in den USA und Westeuropa taue er nur bedingt für diesen Zweck.<sup>33</sup>

Im Zusammenhang mit Publikationen, die eine Vergleichsperspektive zwischen New York und Moskau implizieren, möchte ich noch auf die Ausstellung *Romantischer Konzeptualismus* (Kunsthalle Nürnberg 2007) eingehen, deren Kurator Jörg Heiser den Romantischen Konzeptualismus noch einmal neu erfindet. Um den Moskauer Konzeptualismus von der Conceptual Art zu unterscheiden, gab Groys ihm schon 1979 das Attribut „romantisch“.<sup>34</sup>

Bereits in seinem Artikel „Emotional Rescue“, der 2002 in der Zeitschrift *Frieze* erschienen ist, spricht Heiser von einem Romantischen Konzeptualismus – von Russland spricht er dabei nicht. Vielmehr entdeckt er ein romantisches Faible in der Conceptual Art der 1960/70er Jahre. Ungeachtet ihrer intellektuellen Strenge versucht er, einen affektiven und emotionalen Anteil in ihr auszumachen. So führt er in LeWitts *Sentences on Conceptual Art* Aussagen an, die der Rhetorik der Konzeptkunst zu widersprechen scheinen,<sup>35</sup> und mit Baldessari, der in seinem Video *Baldessari Sings LeWitt* (1972) dessen 35 Sätze zu populären Melodien singt, versucht er den Nachweis zu erbringen, dass Konzeptkünstler nicht so nüchtern und trocken sind, wie häufig unterstellt. Zudem bringt Heiser jüngere Künstler auf den Begriff, die sich für ihre im Vergleich zur Kontextkunst weniger belehrend scheinenden Arbeiten in den 1990er Jahren rechtfertigen mussten.<sup>36</sup> Anhand exemplarischer Werkbeschreibungen präsentiert

---

<sup>32</sup> Vgl. GROYS 1991f. Der Artikel ist ein Jahr zuvor unter dem Titel „Die Erfolge des Perestrojka-Exotismus“ erschienen.

<sup>33</sup> Vgl. dazu GROYS 1991f, S. 145f.

<sup>34</sup> Vgl. Kap. „Rückkehr in die Geschichte. Der Romantische Konzeptualismus“, S. 146ff.

<sup>35</sup> Der erste Satz lautet bekanntlich: „Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie kommen rasch zu Schlüssen, denen die Logik nicht folgen kann.“ LEWITT 1974a, S. 187. Zu LeWitt vgl. Kap. „Ursprünge: Von der Concept Art zur Conceptual Art“, S. 25ff.

<sup>36</sup> Damit erfüllte Heiser das Anliegen von Jan Verwoert, der im selben Jahr meinte, solche Positionen hätten ihren theoretischen Rahmen noch nicht gefunden: „Als Bezeichnung für das Paradigma, das zu

er schließlich die Einsicht in das scheinbar Unvereinbare. Sein Romantischer Konzeptualismus sei der Versuch, „to connect the two ends – romantic starting-point and Conceptual endgame – of Modern artistic subjectivity; to break the deadlock of contemporary art (analysis versus beauty, thought versus desire) and turn it into alchemy“<sup>37</sup>.

Mit seinem Romantischen Konzeptualismus hat Heiser eine Debatte provoziert, in der es um die Frage ging, ob Kunst berühren oder belehren soll:<sup>38</sup> Einerseits zielt Heisers Romantischer Konzeptualismus auf die „Herausarbeitung dessen, was an Gefühlen selbst schon ‚konzeptuell‘ ist“<sup>39</sup>, und damit auf die Thematisierung verschiedener Darstellungskonventionen von Gefühlen.<sup>40</sup> Andererseits scheint es ihm um die direkte Affizierung des Betrachters zu gehen, was die Vorstellung von Unmittelbarkeit zumindest impliziert. Der Suche nach dem „emotionalen Kick“<sup>41</sup> auf der Ebene der Rezeption korrespondiert auf der Ebene der Produktion der subjektive Selbstausdruck des Künstlers.<sup>42</sup> Damit fällt Heiser mit seinem Romantischen Konzeptualismus hinter viele Konzeptkünstler zurück, die sich gerade von einem Modell von Autorschaft distanziert haben, in dem es um das Mitteilen eigener Befindlichkeiten geht.

Auf einen anderen kritischen Aspekt weist Sven Lütticken hin, und zwar gerade an jener Arbeit von Bas Jan Ader, die ihn für Heiser zu einer „Schlüsselfigur des Romantischen Konzeptualismus“<sup>43</sup> macht: *Farewell to Faraway Friends* (1971) ist ein Foto, das die Silhouette des Künstlers bei Sonnenuntergang am Meer zeigt, wobei Ader die

---

Beginn der Neunziger den Kunstdiskurs prägte, hat sich der Begriff ‚KontextKunst‘ eingebürgert. Charakterisiert wurde dieser Ansatz dadurch, dass die Analyse der kulturellen, sozialen und institutionellen Rahmenbedingungen von Kunst zum Hauptgegenstand künstlerischer Praxis erklärt wurde. Das zweite Paradigma, das Mitte der Neunziger an Boden gewann, hat bislang kein Label erhalten. Es handelt sich um eine subjektbezogene Kunst, die erzählerische Darstellungen persönlicher Lebenswelten präsentiert, Identifikationsrituale der Populärkultur beschreibt oder in performativen Inszenierungen die Position des Individuums in seiner sozialen Umgebung erforscht. In beiden Fällen von Paradigma zu sprechen, ist bereits problematisch. Denn während die ‚KontextKunst‘ mit einer klar definierten Agenda antrat und in einer Zeitschrift wie *Texte zur Kunst* einen diskursbildenden Fürsprecher fand, ist für die subjektorientierte Formation nie eine solche Agenda formuliert, ein Diskurs etabliert oder ein repräsentatives Sprachrohr gefunden worden. In gewisser Weise trifft also ein Programm auf eine ‚Sensibilität‘. VERWOERT 2002, S. 113. Ich danke Elena Zanichelli für den Hinweis.

<sup>37</sup> HEISER 2002, S. 5.

<sup>38</sup> Vgl. bspw. das Rundgespräch in *Texte zur Kunst*, POWERED BY EMOTION 2007.

<sup>39</sup> HEISER 2007, S. 13. Er scheint damit jedoch nur eine Darstellung von Emotionen auf einem hohen Abstraktionsgrad zu meinen.

<sup>40</sup> Vgl. Rottmann und Rebentisch in POWERED BY EMOTION 2007, S. 41 u. 46f.

<sup>41</sup> HEISER 2007, S. 13.

<sup>42</sup> Vgl. Heiser in POWERED BY EMOTION 2007, S. 54.

<sup>43</sup> Kat. *Romantischer Konzeptualismus*, Nürnberg 2007, S. 60.

anonymen Rückenfiguren Caspar David Friedrichs durch die eigene Person ersetzt.<sup>44</sup> Für Lütticken zeigt gerade *Farewell to Faraway Friends*, dass der romantische Künstlermythos mit seiner Durchdringung von Leben und Werk in der Konzeptkunst vom Ideal zum Image geworden ist<sup>45</sup> – was ich am Beispiel von Kosuth veranschaulichen werde.

Zwar bemüht sich Heiser programmatisch um Offenheit,<sup>46</sup> so dass sein Romantischer Konzeptualismus kaum über die Summe der unter den Begriff gefassten Arbeiten hinaus Gestalt annimmt. Dennoch suspendiert er etwas, das, wie ich zeigen werde, für Kabakovs Theoriebildung und Geschichtsschreibung des Moskauer (Romantischen) Konzeptualismus zentral ist – nämlich die Narration. Ausgangspunkt für diese Suspension bildet wiederum eine Arbeit von Ader, der Stummfilm *I'm too sad to tell you ...* (1971): Er zeigt in Schwarzweiß ein Close up des Künstlers weinend vor der Kamera.<sup>47</sup> Von Aders Film behauptet Heiser, dass er auf „jede narrative Einbettung über die Erklärung der Erzählverweigerung hinaus“<sup>48</sup> verzichte. Dementsprechend gehe es im Romantischen Konzeptualismus darum, so seine Verallgemeinerung, „formulierbare Ideen konzeptuell so durchzuarbeiten, dass sie in der [...] Rezeption ihr emotionales Potential freisetzen, ohne dafür die gesamte [...] *narrative Maschinerie* in Gang setzen zu müssen, die normalerweise dann zum Einsatz kommt“<sup>49</sup>.

Kabakovs Arbeiten zeichnen sich hingegen gerade durch ihre Narrativität aus. Sie können dennoch als romantisch bezeichnet werden, was ich am Beispiel von Kabakovs Rückgriff auf die Ironie und auf den Geheimniskult der Romantiker zeigen werde.<sup>50</sup>

#### 1.4 Konzeptualismus als Legitimationsbegriff

Neben der Veröffentlichungsdynamik, insbesondere seit den 1990er Jahren, sind die Schwierigkeiten, die die Begriffe Konzeptkunst und Konzeptualismus bereiten, der eigenen Theoriebildung und Geschichtsschreibung vieler Konzeptkünstler geschuldet in

---

<sup>44</sup> Vgl. LÜTTICKEN 2007, S. 68.

<sup>45</sup> Vgl. LÜTTICKEN 2007, S. 69.

<sup>46</sup> Vgl. HEISER 2007, S. 19.

<sup>47</sup> *I'm too sad to tell you* gibt es auch in Form einer Postkarte.

<sup>48</sup> Unterstützt von Verwoert, der im Rundgespräch sagte: „Wenn Bas Jan Ader vor der Kamera weint, ist die ganze Psychologie weggestrichen: ‚I'm too sad to tell you‘, die ganze Narration fliegt raus.“ HEISER 2007, S. 23 u. Verwoert in POWERED BY EMOTION 2007, S. 39.

<sup>49</sup> HEISER 2007, S. 20. Meine Hervorhebung. Zur Verwerfung des Narrativen vgl. auch HEISER 2007, S. 39.

<sup>50</sup> Vgl. Kap. „From History to Story: Kabakovs Historiografische Metafiktionen“, S. 168ff. und Kap. „Das Romantische des Moskauer Konzeptualismus“, S. 236ff.

Form von Essays, Statements, Interviews, Kommentaren oder Erinnerungen. Kosuth und Kabakov haben sich nicht in Schweigen gehüllt. So übertrifft Kosuth sogar Arnold Gehlens These von der Kommentarbedürftigkeit moderner Kunst<sup>51</sup>. Kabakov tut es ihm gleich, wenn er den Kommentar in seine Arbeiten einbezieht, wodurch jede weitere Deutung überflüssig wird. Auf diese Entmündigung weiß selbst Boris Groys nur zu antworten:

Was einerseits als Befreiung empfunden wird, erweist sich andererseits als Terror. Der Betrachter braucht nichts mehr zu sagen, aber er kann eigentlich auch nichts mehr sagen, denn der Künstler hat bereits alles gesagt und alle Reaktionen vorweggenommen. So wird jede Replik des Betrachters in bezug auf das künstlerische Projekt trivial.<sup>52</sup>

Sowohl Kosuth als auch Kabakov weisen die Vorstellung einer „neutralen“ Beschreibung zurück, die der historischen und theoretischen Verortung vorausgeht, insofern sie diese immerzu selbst vornehmen. 1969 fasst Kosuth sein Selbstverständnis von Konzeptkunst wie folgt zusammen: „Die ‚reinste‘ Definition von konzeptueller Kunst wäre die, daß sie eine Untersuchung der Grundlagen des Begriffs ‚Kunst‘ ist, wie er heute verstanden wird.“<sup>53</sup> Der Begriff gleicht damit einer leeren Hülle, die erst im konkreten Gebrauch mit Inhalt gefüllt wird. Darin liegt zugleich seine Stärke und Schwäche: Einerseits sind seiner Entgrenzung Grenzen gesetzt, will er nicht seine Bedeutung verlieren, andererseits garantiert gerade seine Offenheit seine Aktualität.

Gewöhnlich dient die konzeptuelle Selbstbefragung von Kunst der Legitimation der eigenen Interessen gegenüber anderen. Sie bringt zur Sprache, was vorher unausgesprochen war – oft den diskursiven und institutionellen Rahmen, dem die eigene Ausgrenzung geschuldet ist. Daher liegt meiner Arbeit kein phänomenologischer, sondern ein pragmatischer Begriff von Konzeptkunst zugrunde. Brennpunkt ist das Wie und Warum, das die jeweilige Legitimation charakterisiert. Mich interessiert, wie Kosuth und Kabakov die Konzeptkunst selbst konzeptualisierten. Dies bestimmt auch die Werkauswahl, die über das Ende der Sowjetunion hinausreicht – somit ist der Titel *Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs* nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich zu verstehen.

In seinem Text „Art after Philosophy“ (*Studio International*, Nr. 915-917) hat Kosuth 1969 sein Verständnis von Konzeptkunst am umfassendsten darlegt. Dem darin

---

<sup>51</sup> Vgl. GEHLEN 1986, S. 75ff.

<sup>52</sup> Groys in KABAKOV/GROYS 1996, S. 98.

<sup>53</sup> KOSUTH 1974, S. 161.

entworfenen Selbstverständnis korrespondieren Arbeiten, wie *Clear Square Glass Leaning* (1965), die frühen Neonsschriften (1965/66), die Serie *One and Three*, auch als *Protoinvestigations* bekannt (1965/66, Abb. 2), sowie die *First Investigation* (1966-68) und die *Second Investigation* (1968-70). Die *Investigations* dienen Kosuth als Modelle, sowohl um seine Vorstellungen zu entwickeln, als auch um diese zu veranschaulichen, sie sind visuelle Annäherungen an seine Konzeptualisierung von Konzeptkunst.

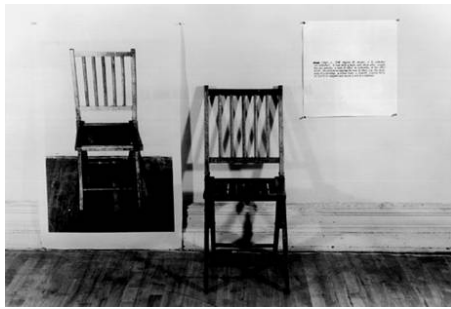


Abb. 2: Joseph Kosuth: *One and Three Chairs*, 1965

In der kunsthistorischen Bewertung von Kosuth ist m. E. zu wenig berücksichtigt worden, dass er in den 1970er Jahren seinen frühen Ansatz einer Revision unterzogen hat. So legte er unter dem Titel „The Artist as Anthropologist“ (1975) einen weiteren programmatischen Text vor, der mit Arbeiten wie *Text/Context* (1978/79) einherging.

Die Bezeichnung Moskauer Konzeptualismus – zunächst „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ – stammt von Boris Groys. Er entwickelte sie 1979 in dem gleichnamigen Artikel („Moskovskij romantičeskij konceptualizm“), mit dem die Zeitschrift *A-Ja* (Nr. 1) in Paris debütierte. Bei dem Begriff Konzeptkunst handelt es sich somit um einen terminologischen Import, womit der Moskauer Konzeptualismus den Vergleich mit der angloamerikanischen Conceptual Art selbst nahelegt.

Zwar tendiert auch Kabakov zum ausgiebigen Explizieren seiner selbst, versteht auch er den Diskurs über Kunst als Teil der künstlerischen Arbeit. Dennoch hat er nichts geschrieben, was vergleichbar mit Kosuths „Art after Philosophy“ ist. Kabakovs Definition des Konzeptualismus ist eher eine poetische als eine diskursive: „Der Künstler beschmiert ab jetzt nicht mehr die Leinwand, sondern den Betrachter.“<sup>54</sup> Ansätze, die Konzeptkunst zu konzeptualisieren, d. h. deren sowjetisch-russische Variante, hat er mit den Installationen *Fliege mit Flügeln* (*Mucha s kryl'jami*, 1984-92)

---

<sup>54</sup> Kabakov zit. n. FREI 2002, S. 108.

und *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten (NOMA ili Moskovskij konceptual'nyj kryg, 1993)* vorgelegt.

Versuche, den etablierten Kanon der Konzeptkunst einer Revision zu unterziehen, setzen immer wieder bei Kosuth an. Er dient gewöhnlich als Abgrenzungsfolie, vor der die eigene Position erst Gestalt annimmt. Hier bilden auch Groys und Kabakov keine Ausnahme. Ich werde eine Zusammenschau der Einwände geben, die Praktiker und Theoretiker in mehr als drei Jahrzehnten gegen ihn vorgebracht haben. Es gilt zugleich, die strittigen Auffassungen von Kosuths Werk herauszuarbeiten, zu denen sich Groys und Kabakov in Referenz und Differenz positionieren. Deshalb fokussiere ich in den Kapiteln zu Kosuth auf die Rezeptionsgeschichte – auf die Abfolge der Wirkungen von seinen Arbeiten und Texten. Anhand von Reaktionen von Kunstkritikerinnen und Kunstkritikern wie Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh oder Alexander Alberro sowie im Vergleich mit Arbeiten von künstlerischen Zeitgenossen wie Bruce Nauman, Mel Bochner oder John Baldessari hoffe ich zeigen zu können, dass der selbsternannte Pionier der Conceptual Art von Anfang an umstritten, wenn nicht sogar isoliert war.

Bestimmte Kritikpunkte kehren dabei immer wieder: Hier ist an erster Stelle Kosuths sprachphilosophischer Kunstbegriff zu nennen: der Widerspruch zwischen seiner Vorstellung vom Kunstwerk als Tautologie bei gleichzeitigem Beharren auf dem Primat der Künstlerintention, seine Orientierung am Modell einer Idealsprache, die die Exaktheit der Naturwissenschaften zu erzielen versucht, und sein abstraktes Verständnis vom Kontext.<sup>55</sup> Des Weiteren hat seine Lesart des Ready-made viel Widerspruch provoziert, insbesondere die Verkennung der Rolle, die Marcel Duchamp dem Betrachter als sinnstiftende Instanz bei der Bedeutungskonstitution eines Kunstwerks zugesprochen hat.<sup>56</sup> Nicht zuletzt ist die Ablehnung Kosuths Professionalisierung des Künstlertums geschuldet, d. h. seinem Aktionismus, neben dem sich die Anzahl seiner Arbeiten vergleichsweise bescheiden ausnimmt. Kosuth hat die Rolle des Produzenten gegen die des Performers eingetauscht, der versuchte, am richtigen Ort zur richtigen Zeit zu sein.<sup>57</sup>

Auch Groys und Kabakov dient Kosuth als Abgrenzungsfolie, um die eigene Position zu entwickeln. Dabei verschiebt sich ihre Selbstpositionierung innerhalb von drei

---

<sup>55</sup> Vgl. Kap. „Die Tautologie zwischen Selbstreferenz und Ideologieverdacht“, S. 32ff.

<sup>56</sup> Vgl. Kap. „Das Ready-made als Urszene der Conceptual Art“, S. 80ff.

<sup>57</sup> Vgl. Kap. „Von der Berufung zum Beruf“, S. 107ff.

Jahrzehnten: von der Bezugnahme auf die Conceptual Art in den 1970er Jahren über die Behauptung grundsätzlicher Verschiedenheit in den 1980er Jahren hin zur Absonderung in den 1990er Jahren.

Mit dem Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ zielt Groys darauf, Praktiken der inoffiziellen Kunstszene in der Sowjetunion in die international gängige Terminologie einzuschreiben und damit deren doppelte Isolation zu überwinden: zum einen innerhalb der Sowjetunion, weil sie nicht konform mit der offiziellen Doktrin des Sozialistischen Realismus war, zum anderen, um sie in die internationale Kunstgeschichtsschreibung zu integrieren. Dennoch hebt Groys nicht auf die Gemeinsamkeiten mit der Conceptual Art ab, sondern auf die Unterschiede. Den entscheidenden Unterschied sieht er in einer romantischen Haltung des Moskauer Konzeptualismus. Damit schließt er an eine Traditionslinie innerhalb der russischen Philosophie an – dem Slavophilentum, das wiederum unter dem Einfluss der Romantik entstanden ist.<sup>58</sup>

Die bei Groys angelegte Differenz zwischen Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus baut Kabakov in der Installation *Fliege mit Flügeln* zum Fundamentalunterschied aus – allerdings nicht in Form eines kunsttheoretischen und -historischen Textes. Vielmehr konzeptualisiert er die russische Variante der Konzeptkunst innerhalb einer künstlerischen Arbeit, deren Textarchitektur narrative Merkmale aufweist, so Handlungsort und -zeit, eine fiktive Ausstellung Anfang der 1980er Jahre in Moskau, mit ebenso fiktiven Erzählern, wie einem Kunsthistoriker, Philosophen, Museumsdirektor, Historiker, Psychologen bis hin zu den Ausstellungsbesuchern.

Von zentraler Bedeutung ist in der Installation die Abhandlung des Kunsthistorikers, in der dieser erörtert, was seiner Ansicht nach Konzeptkunst in Russland sei. Dabei geht er von der „Entmaterialisierung des Kunstobjekts“ in der Konzeptkunst aus, und gibt ihr eine gegensätzliche Bedeutung, indem er sie mit Diskursversatzstücken aus der russischen Literatur und Philosophie kombiniert. Derart wird die Conceptual Art „russifiziert“. Dieser „Russifizierung“ korrespondiert umgekehrt eine Konzeptualisierung Russlands. In einer weiteren Meta-Schleife reflektiert ein ebenso fiktiver Historiker, dass sich Russland wiederholt im Vergleich mit dem „Westen“ entworfen hat. So folgt der in der Installation entworfene russische Konzeptualismus einem tradierten Narrativ, das im selben Moment bloßgelegt wird.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. Kap. „Rückkehr in die Geschichte. Der Romantische Konzeptualismus“, S. 146ff.

<sup>59</sup> Vgl. Kap. „Die Russifizierung der Konzeptkunst – die Konzeptualisierung Russlands“, S. 163ff.



Ein weiteres Mal bringt Kabakov den Moskauer Konzeptualismus in der Installation *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* auf die Bühne, in der dessen Vertreter im Vordergrund stehen. Zu diesem Zweck hat Kabakov (Künstler-)Kollektive, Kritiker, Literaten und Verleger aus dem Umfeld des Moskauer Konzeptualismus dazu eingeladen, sich mit eigenen Beiträgen an der Installation zu beteiligen. Während sich Groys Ende der 1970er Jahre auf die Conceptual Art berief, sondern sich die Moskauer Konzeptualisten mit der Auflösung der Sowjetunion von ihr ab. Das Kunstwort NOMA ersetzt Groys' Bezeichnung.<sup>60</sup>

### 1.5 Ursprünge: Von der Concept Art zur Conceptual Art

Ein Foto (Abb. 3), 1969 in New York aufgenommen, zeigt vier Männer in dunkler Garderobe vor hellem Hintergrund: im Zentrum Joseph Kosuth mit Sonnenbrille und einer Hand in der Hosentasche. Das Foto warb für den Katalog *Xeroxbook* (1968) und die im nachfolgenden Jahr von Seth Siegelaub organisierte Ausstellung *January 5-31, 1969*, an der neben Kosuth Robert Barry, Douglas Huebler und Lawrence Weiner teilnahmen. Auf dem Foto ist der Moment festgehalten, der manchen als Ursprung der Conceptual Art gilt. Wohl treffender ist es, von „Ursprüngen“ zu reden. Denn es waren wenigstens drei Künstler, die den Begriff Conceptual Art in New York etablierten: Henry Flynt, Sol LeWitt und Kosuth. Sie machten mit dem Terminus ganz unterschiedliche Bestimmungen geltend.



Abb. 3: (v. l. n. r.) Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, 1969

---

<sup>60</sup> Vgl. Kap. „Terra Incognita. Die Abkehr der Moskauer Konzeptualisten“, S. 219ff.

Der erste Künstlertext zur Konzeptkunst ist im Umkreis von Fluxus entstanden. Laut Ken Friedman soll Flynt schon 1959 von Concept Art gesprochen haben, obwohl sein gleichnamiger Text auf 1961 datiert, und erst zwei Jahre später, 1963 erschienen ist.<sup>61</sup>

Die zeitgenössische Kritik hat Fluxus aus dem Kanon der Conceptual Art ausgeschlossen und zwischen konzeptuellen und performativen Tendenzen polarisiert.<sup>62</sup> Gleiches gilt für die Mehrzahl der Konzeptkünstler, die den Einfluss von Fluxus dementiert haben.<sup>63</sup> Viele Performances wurden aber nie aufgeführt oder waren überhaupt nicht aufführbar, wie z. B. Nam June Paiks Arbeit *Creep into the VAGINA of a living WHALE!*. Sie gehört zu Dick Higgins Serie *Danger Musics* – nur ist Partitur Nr. 5 nicht von ihm, sondern von Paik.<sup>64</sup> Higgins hat einen ganzen Band solcher *Non-Performance Pieces* komponiert, so besteht z. B. Partitur Nr. 6 nur aus dem Titel. Es ließen sich innerhalb von Fluxus noch zahlreiche Beispiele finden für eine Musik, die eher gelesen als gehört werden will – deren Partituren nicht in Noten, sondern in Wörtern verfasst sind. In den letzten Jahren ist die Forschung dazu übergegangen, Fluxus in diesem Zusammenhang stärker zu berücksichtigen, neuere Ansätze würdigen die Bedeutung von Fluxus für die Entstehung der Conceptual Art, verstehen Fluxus sogar als Teil der Conceptual Art.

Flynts Text „Concept Art“ erschien 1963 in dem Band *An Anthology*, der Essays, Partituren, Notationen, Grafiken und Korrespondenzen von mehr als 20 Künstlern aus den USA, Europa und Japan enthält.<sup>65</sup> Seine Bedeutung liegt weniger darin, eine künstlerische oder politische Agenda formuliert zu haben. Vielmehr hat der Band ein internationales Netzwerk hervorgebracht und ein Forum für Arbeiten geschaffen, die man schwerlich einer traditionellen Gattung zuordnen konnte – geschweige an die Wand hängen. Damit reagierte eine junge Künstlergeneration auf Barrieren im amerikanischen Kunstbetrieb, in dem immer noch die Malerei dominierte. Analog zu performa-

---

<sup>61</sup> Vgl. GUGELBERGER 1975, S. 178 u. SCHILLING 1978, S. 103. Zwei Jahre später, 1963, taucht der Begriff in Edward Kienholz' *Concept Tableaux* auf. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 98. Laut Newman u. Bird soll Kienholz ihn schon in den späten 1950er Jahren verwendet haben. Vgl. NEWMAN/BIRD 1999, S. 3.

<sup>62</sup> Vgl. HIGGINS 2002, S. 114ff. Beispielhaft dafür OSBORNE 2002, S. 19f.

<sup>63</sup> Laut Buchloh haben Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner und Dan Graham jede Kenntnis von Fluxus bzw. Flynts Artikel bestritten. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 98 u. Buchloh in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 132.

<sup>64</sup> *Creep into the VAGINA of a living WHALE!* besteht aus elf Blättern, wovon ein Brief an Higgins zehn Blätter einnimmt. Die Partitur ist mit Tinte auf ein zerknülltes Papiertuch geschrieben Vgl. PAIK 1969, o. S.

<sup>65</sup> Monte Young und Jackson Mac Low gaben den Band in New York heraus. Die zweite Auflage von *An Anthology* erschien 1970. Zur Entstehungsgeschichte des Bandes vgl. SMITH 1998, S. 12f. u. SMITH 1998a, S. 37f.

tiven Arbeiten, die sich vor den Augen des Publikums realisieren, dienten alternative Distributionskanäle dazu, traditionelle Vermittlungsinstanzen wie Galerien und Museen zu umgehen und den Betrachter direkt anzusprechen, was z. B. Paiks Losung deutlich macht: „Marx: Erobert das Produktionsmedium. Fluxus: Erobert das Distributionsmedium!“<sup>66</sup>

*An Anthology* gab auch Flynt eine Plattform, seine Vorstellung von konzeptueller Kunst zu erörtern: „Concept art is first of all an art of which material is concepts, as the material of e. g. music is sound. Since concepts are closely bound up with language, concept art is a kind of art of which the material is language.“<sup>67</sup> Im Unterschied zu LeWitt und Kosuth ging Flynt vom Material aus: Analog zur Musik, die sich im Klang materialisiere, werde Concept Art über Sprache vermittelt. Diese Argumentation lässt sich über den Modernismus bis zu den Historischen Avantgarden zurückverfolgen, wenn auch unterschiedlich motiviert. Flynt schrieb zu einem Zeitpunkt, als die Musik soweit entleert worden war, dass diese Entwicklung in der Stille geendet war. Beispielhaft dafür ist John Cages Stück 4'33“, bei dessen Uraufführung 1952 David Tudor, ohne eine Taste anzuschlagen, drei Mal den Klavierdeckel öffnete und wieder schloss.<sup>68</sup> „Es kommt der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art).“<sup>69</sup>

Flynt wollte aber nicht von den „unmöglichen Texten“ sprechen. Auch wenn er am Beispiel serieller Musik dafür plädierte, dass bereits die Notation und nicht erst die Ausführung Gegenstand ästhetischer Beurteilung sei, ist sein Artikel weder als Appell für Kunst als arbeitsteiligen Prozess wie bei LeWitt zu verstehen, noch als Appell für eine sprachliche Meta-Kunst wie bei Kosuth. Vielmehr sah Flynt in der Concept Art eine „neue Tätigkeit“, die über die Kunst hinausweisen sollte.<sup>70</sup> Mit Georges Macunias, den Flynt im selben Jahr traf, als er „Concept Art“ schrieb, war er sich über die

---

<sup>66</sup> Zit. n. SAPER 1999, S. 66.

<sup>67</sup> FLYNT 1963, o. S.

<sup>68</sup> Zur Bedeutung von Cage für die Conceptual Art vgl. WOLLEN 1999, S. 76 sowie de Duve u. Alberro in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 132 u. 139.

<sup>69</sup> ECO 1987, S. 78.

<sup>70</sup> Vgl. FLYNT 1963, o. S.: „I can now return to the question of why concept art is art. Why isn't it an absolutely new, or at least a non-artistic, non-aesthetic activity? The answer is that the antecedents of concept art are commonly regarded as artistic, aesthetic activities; [...] Since concept art includes almost everything ever said to be music [...], perhaps it would be better to restrict art [...] and recognize my activity as an interdependent, new activity, irrelevant to art”.

politische Funktion von Kunst einig. Macunias unterstützte zu dieser Zeit den sowjetischen Kommunismus – Flynt war Maoist. Sie teilten den Wunsch, die Gesellschaft mittels Kunst zu politisieren, auch gegen den Widerstand vieler amerikanischer Kollegen, die nicht an einem derartigen Aktivismus interessiert waren.<sup>71</sup>

Entgrenzung contra Grenzbestimmung – so lässt sich der Gegensatz zwischen Flynts Concept Art und Kosuths Conceptual Art vorwegnehmen. Während Kosuth den Marsch durch die Institutionen antrat, zerstörte Flynt die meisten seiner Arbeiten 1962 und stieg aus dem Kunstbetrieb aus.<sup>72</sup> An den nachfolgenden Ausstellungen zur Konzeptkunst nahm er nicht teil. 40 Jahre später verweigerte er Peter Osborne die Erlaubnis, „Concept Art“ in dessen Anthologie abzudrucken.<sup>73</sup> Sein Ausstieg aus dem Kunstbetrieb trug maßgeblich dazu bei, dass er auf die konzeptuelle Kunst kaum Einfluss ausübte und so selten Erwähnung fand.<sup>74</sup> Flynt erfüllte den politischen Traum der Avantgarden, die Kunst auf die Straße zu bringen, aber zu dem Preis, dass sein Name zeitweise aus dem Kunstbetrieb verschwand.

LeWitts „Sentences on Conceptual Art“ erschienen 1969 in der Zeitschrift *Art-Language* (Nr. 1). Zwei Jahre zuvor hatte er seine „Paragraphs on Conceptual Art“ im *Artforum* (Bd. 5, Nr. 10) veröffentlicht.

In einigen Punkten überschneiden sich LeWitts und Kosuths Vorstellungen, wie bspw. in der Polemik gegen die Formalistische Kunstkritik und den Abstrakten Expressionismus. Auch LeWitt privilegiert die Konzeption gegenüber der Realisation eines Werkes, auch er will eher den Verstand als Auge und Herz des Betrachters ansprechen. Allerdings versteht er unter Idee eher Plan als Begriff.<sup>75</sup> Des Weiteren relativiert auch

---

<sup>71</sup> Vgl. HIGGINS 1998, S. 33, HIGGINS 2002, S. 73f. u. SMITH 1998a, S. 158.

<sup>72</sup> Vgl. FLYNT 1970, o. S.: „For want of a better term, these writings could be described as avant-garde science. Unfortunately for me, there seems to be general agreement among the intellectuals that science must be restricted to conservative academic specialists, while the only thing that can be avant-garde is inane modern art clichés. [...] The reason I am on your mailing list is probably that in the past, I allowed some of my writings to be published in art journals. I did this because nobody else would publish them. However, the result has been a hideous misunderstanding of my writings which threatens to devalue them completely. I now feel that it is better for my writings not to be published at all than for them to be presented in an art context.“

<sup>73</sup> Vgl. OSBORNE 2002, S. 48.

<sup>74</sup> Und weniger Flynts „krypto-akademischer“ Ansatz, wie Gregor Stemmrich behauptet. Vgl. STEMM-RICH 2003, S. 44. Auch Alberro begründet den Ausschluss aus der Geschichte der Conceptual Art mit dem Bestreben von Fluxus, das ganze Leben als Musik zu begreifen. Eine derartige Expansion stand dem konzeptuellen Rückzug entgegen. Vgl. Alberro in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 132.

<sup>75</sup> Vgl. LEWITT 1974, S. 177: „Bei konzeptueller Kunst ist die Idee oder die Konzeption der wichtigste Aspekt der Arbeit. Wenn ein Künstler eine konzeptuelle Form von Kunst benutzt, heißt das, daß alle Pläne und Entscheidungen im voraus erledigt werden und die Ausführung eine rein mechanische Angelegenheit ist.“

LeWitt die Bedeutung des Materials, wenn auch aus anderen Gründen,<sup>76</sup> auch er erklärt die Erscheinung des Werkes für nebensächlich.<sup>77</sup> Allerdings strebt er im Unterschied zu Kosuth weder die Gleichsetzung von mentaler und materieller Syntax an, noch beharrt er auf dem Primat der künstlerischen Intention. Vielmehr hat LeWitt die Vielzahl möglicher Lesarten akzeptiert: „Es kommt nicht wirklich darauf an, ob der Betrachter die Konzeption des Künstlers versteht, wenn er die Kunst betrachtet. Wenn der Künstler sie einmal aus der Hand gegeben hat, hat er keine Kontrolle über die Art und Weise, wie ein Betrachter die Arbeit erfassen wird.“<sup>78</sup>

Sowohl LeWitt als auch Kosuth ringen um eine Definition von Kunst als Grundlage ihrer künstlerischen Produktion: Kosuth versteht dabei das Kunstmachen zunehmend als theoretische Selbstreflexion. Dagegen ist LeWitt nicht generell an Fragen der Definition von Kunst interessiert, sondern lediglich an der konzeptuellen Basis der Kunstproduktion, um subjektiven Ausdruck und emotionale Erfahrung zu vermeiden. Für ihn ist das Theoretisieren über Kunst keine Kunst.<sup>79</sup> Ansätze hierfür finden sich bereits in den „Paragraphs on Conceptual Art“: Anders als für Kosuth hat Kunst für LeWitt nichts mit Philosophie, Mathematik oder Logik gemein,<sup>80</sup> was er schon im ersten Satz der „Sentences on Conceptual Art“ zum Ausdruck bringt: „Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind.“<sup>81</sup> Bereits in den „Paragrafen“ wird deutlich, dass LeWitt nicht an allgemeinen Kriterien von Konzeptkunst interessiert ist: „Ich verfechte keine konzeptuelle Form von Kunst für alle Künstler. Ich habe festgestellt, daß sich diese Art zu arbeiten bei mir bewährt hat und andere Arten nicht. Es ist eine Art, Kunst zu machen, anderen Künstlern entsprechen andere Arten.“<sup>82</sup>

Dagegen beschränkt sich Kosuth in „Art after Philosophy“ nicht auf die eigene Kunst, sondern bewertet die Arbeiten von Kollegen. Indem er die Bedeutung von

---

<sup>76</sup> So kritisiert LeWitt den inflationären Gebrauch neuer Materialien: „Neues Material ist ein großes Leiden der zeitgenössischen Kunst. Einige Künstler verwechseln neues Material mit neuen Ideen. [...] Die Gefahr ist, glaube ich, daß man das Physische am Material so sehr mit Bedeutung auflädt, daß es zur Idee der Arbeit wird (eine neue Art Expressionismus).“ LEWITT 1974, S. 183. Zur Bedeutung des Materials bei Kosuth vgl. Kap. „Neutralisierung des Materials statt Entmaterialisierung“, S. 54ff.

<sup>77</sup> Vgl. LEWITT 1974, S. 179: „Wie das Kunstwerk aussieht, ist nicht allzu wichtig. Es muß irgendwie aussehen, wenn es physische Form hat.“

<sup>78</sup> LEWITT 1974, S. 181.

<sup>79</sup> Vgl. LEWITT 1974a, S. 191: „Diese Sätze sind Bemerkungen zu Kunst, keine Kunst.“

<sup>80</sup> Vgl. LEWITT 1974, S. 177 u. 179.

<sup>81</sup> LEWITT 1974a, S. 187.

<sup>82</sup> LEWITT 1974, S. 183-185.

LeWitt neben der von Carl Andre, Dan Flavin und Donald Judd für die aktuelle Entwicklung würdigt,<sup>83</sup> hat er zu jener Rezeption beigetragen, welche die Conceptual Art als Verlängerung der Minimal Art versteht.

Schon in der Begriffsgeschichte zeigt sich, dass konzeptuelle Kunst auch in New York keine homogene Bewegung ist, sondern unter den Begriff diverse Praktiken gefasst werden, die sich z. T. auch widersprechen. Dies gilt es im Blick zu behalten, wenn man New Yorker und Moskauer Konzeptkunst miteinander vergleicht.

---

<sup>83</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 169.

## **II KOSUTH:**

### **ENFANT TERRIBLE DER CONCEPTIONAL ART**

## II.1 Die Tautologie zwischen Selbstreferenz und Ideologieverdacht

### II.1.1 Von Anfang an in der Kritik

Schlechte Nachrichten sind besser als keine Nachrichten. Diese goldene Regel von Journalismus und Öffentlichkeitsarbeit (PR) bringt das Verhältnis zwischen Kosuth und seinen Kritikern auf den Punkt. Sie besagt: Das Interesse der Öffentlichkeit lässt sich eher mit negativen Schlagzeilen als mit positiven wecken, und Erfolg misst sich weniger an öffentlicher Aufmerksamkeit, sondern wird maßgeblich durch sie erzeugt.

Kosuth hat diese Regel meisterhaft beherrscht: angefangen mit dem Betreiben alternativer Projekträume, seinem Ausstellungsmarathon, seiner Omnipräsenz hinter Rednerpulten und auf Podiumsstühlen sowie seinem publizistischen Aktivismus in Form von Statements, Interviews und Artikeln. Sein Tatendrang in den 1960/70er Jahren beweist, dass er verstanden hat, dass der Gewinn und Erhalt von Erfolg von öffentlicher Aufmerksamkeit abhängt. So nennt Alexander Alberro Kosuth einen „skillfull advocate of his own work who acutely understood the value of public relations and self-promotion“,<sup>84</sup> der mehr mit der Kultivierung seines Images beschäftigt gewesen sei als damit, Kunst zu machen<sup>85</sup>. Auch der Künstler Lawrence Weiner muss trotz seiner Ablehnung von Kosuth anerkennen:

Er hatte auch in kommerzieller Hinsicht einige sehr gute Ideen. [...] er hatte einige Beziehungen [...], um auch die Arbeiten von all den anderen [...] an das amerikanische Publikum zu bringen. Er konnte das sehr gut! Er hatte ein Gespür für die Aufmachung, er hatte ein gutes Gespür für Public Relations.<sup>86</sup>

Kaum eine Publikation über konzeptuelle Kunst kommt ohne die Nennung seines Namens aus. Wenn es darum geht, innerhalb der historischen Conceptual Art einen programmatischen Ansatz nachzuweisen, ist von Kosuth die Rede. Dabei stützt sich die Rezeption hauptsächlich auf die *Protoinvestigations* und *First Investigation*. Der Tenor der kunsthistorischen Forschung ist relativ einstimmig: Konzeptuelle Kunst nicht mit Kosuth gleichzusetzen – zu Recht.

Dies trifft auch auf jüngere Auseinandersetzungen zu, wie z. B. Stefan Römers Dokumentarfilm *Conceptual Paradise. There is a place for sophistication* (2005), einer

---

<sup>84</sup> ALBERRO 2003, S. 26.

<sup>85</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 27.

<sup>86</sup> WEINER 2004a, S. 365.



Montage aus Interviews mit Künstlern, Kuratoren, Wissenschaftlern und Sammlern, die mit konzeptueller Kunst assoziiert werden. Darin nimmt die Debatte – wer was wann und wo zuerst gemacht hat – beträchtlichen Raum ein. Bereits 1989 hat Benjamin Buchloh Kosuth die Leistung abgesprochen, der Pionier der Conceptual Art zu sein. Der Film fügt dem in dieser Hinsicht nichts Neues hinzu. Auch im Katalog der von Jörg Heiser kuratierten Ausstellung *Romantischer Konzeptualismus* heißt es: „Konzeptkunst ist meist eine linguistische Idee, so haben wir es gelernt (bei Kosuth ist die Idee selbst schon die Kunst, bei LeWitt deren Realisierung).“<sup>87</sup> Die Polemik ist nicht zu überhören. Heisers Behauptung, dass Kosuths „Sicht der Dinge [...] im Grunde lange der gemeinsame Nenner von Minimal und Conceptual Art [war – M. S.]; sie war nicht marginal, sondern dominant“<sup>88</sup>, ist zu relativieren: Sie ist es seit mindestens 20 Jahren nicht. Hier wird einem Gegner die Stirn geboten, den es in der Form nicht (mehr) gibt.

Innerhalb der Geschichte der Konzeptkunst ist Kosuth stark umstritten – zeitweise war er als deren *Enfant Terrible* verschrien. Die KritikerInnen der amerikanischen Zeitschrift *October* schlossen ihn aus dem Kanon konzeptueller Kunst aus, weshalb Sabeth Buchmann schon Ende der 1990er Jahre die berechtigte Frage stellte: „Wie konnte es zu dieser einhelligen Ablehnung eines Künstlers kommen, der doch einst zu den Pionieren der Konzeptkunst zählte?“<sup>89</sup> U. a. trug Kosuth zu der Ablehnung seiner Person bei durch die Art und Weise, in der er seine Position vertrat. Die Tendenz, andere Auffassungen rigoros abzuwerten, zeigte sich schon in „Art after Philosophy“.

Gleichsam als Fortsetzungsroman erschien der Artikel von Oktober bis Dezember 1969 in drei aufeinanderfolgenden Nummern der Zeitschrift *Studio International*. Nicht nur was die Veröffentlichung betrifft sind die drei Teile des Textes voneinander getrennt: Gerade 24 Jahre alt, erörtert Kosuth im ersten Teil die Frage, was unter konzeptueller Kunst zu verstehen ist. Im zweiten Teil liefert sein kunsttheoretisches und -historisches Modell die Kriterien, mittels derer er die Arbeiten von Kollegen beurteilt, womit er das Terrain des Kritikers betritt. Im dritten Teil stellt er eigene Arbeiten vor, die er als beste Umsetzung des eingangs formulierten Modells präsentiert. Zu Recht mokiert sich Thomas Dreher, dass Kosuth in „Art after Philosophy“ direkte Vergleiche

---

<sup>87</sup> HEISER 2007, S. 19.

<sup>88</sup> Gleiches gilt für *Art & Language*. HEISER 2007, S. 18.

<sup>89</sup> BUCHMANN 1999, S. 87.

zwischen seinen Arbeiten und denen seiner Kollegen scheut;<sup>90</sup> ergänzen lässt sich, nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene: Während der zweite Teil über andere Künstler ohne Abbildungen auskommen muss, spart er bei sich im dritten Teil nicht an Anschauungsmaterial. Da viele Künstler im Umfeld der Conceptual Art Texte zur Kunst- und Kulturkritik verfassten, kommt die Ausblendung alternativer Theorien von Kollegen hinzu.

Zwar hat sich Kosuth durch eine autoritäre Rhetorik hervorgetan, dennoch scheint er nicht der einzige (männliche) Konzeptkünstler gewesen zu sein, bei dem es schwer war, sich Gehör zu verschaffen. So hat Lee Lozano in ihrem *Dialogue Piece* (Abb. 4) humorvoll ihre Kommunikationsprobleme mit Kollegen verarbeitet, u. a. mit Weiner, der von der Kunstgeschichte wohlwollender beurteilt wird.

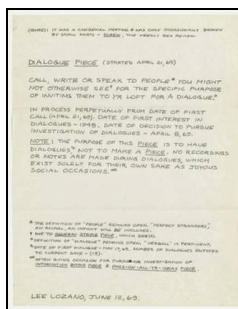


Abb. 4: Lee Lozano: *Dialogue Piece*, 1969

Vom 21. April bis zum 18. Dezember 1969 lud Lozano eine Reihe von Bekannten zu sich zu einem Gespräch ein. Darunter waren nicht nur Künstler, neben Weiner Robert Barry, Dan Graham, Stephen Kaltenbach und Ian Wilson, sondern auch Freunde und Familie, so ihre kranke Mutter oder ein Bekannter, der betrunken vom Stuhl fiel – selbst die störrische Katze der Nachbarn war eingeladen.<sup>91</sup> Lozano hatte auch mit Kosuth Kontakt.<sup>92</sup> Während sich Kosuth in den 1960er Jahren für Kunst als Idee (Art as Idea as Idea) begeisterte, vertrat Lozano eine prosaischere Auffassung von Kunst als Leben (Art as Life),<sup>93</sup> sie konterkarierte objektive Wissenschaftlichkeit mit subjektiver Alltäglichkeit.

Das *Dialogue Piece* hat die Form einer Instruktion, ist die Ausführung derselben und wiederum deren Dokumentation, der Ton schwankt zwischen Untersuchungsprotokoll

<sup>90</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 117.

<sup>91</sup> Vgl. LOZANO 1999, S. 113, 115 u. 116.

<sup>92</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 184 u. HAFNER 2006, S. 12.

<sup>93</sup> Vgl. LOZANO 1999, S. 112.

und Tagebuchnotiz. Lozano hält dem Kunstbetrieb einen Spiegel vor, insofern die Arbeit weniger auf ökonomische denn soziale Zwänge abhebt, macht das *Dialogue Piece* doch deutlich, dass der betriebsinterne Wettbewerb ebenso auf persönliche Eitelkeiten wie auf gegenseitige Kompromittierungen setzt. Lozano führte ihr Gespräch mit Weiner am 28. Mai 1969, das *Dialogue Piece* dokumentiert die Atmosphäre wie folgt: „Larry Weiner & I have a ‘fast-paced’ dialogue. He seems to behave as though to let the other person talk is to let the other person win. The ‘element’ missing from this dialogue which happened to be present in all the previous dialogues was love.“<sup>94</sup>

Kosuth war er von Anfang an umstritten. So weist Buchmann darauf hin, dass die Kunstkritik seit Ende der 1980er Jahre nur fortsetzte, worüber Künstler zwei Jahrzehnte zuvor gestritten hatten.<sup>95</sup> Diesem Hinweis bin ich gefolgt, an Beispielen werde ich zeigen, in welchen Punkten Künstlerkollegen Kosuth schon zu Beginn seiner Karriere angefochten haben. Fragt man, warum Kosuth so ins Kreuzfeuer der Kritik geriet, so war sicherlich auch ein Grund, dass Flynt und LeWitt mehr Weitblick bewiesen, als sie nur über ihre eigene künstlerische Praxis schrieben. Kosuth war somit der einzige Künstler, der den ehrgeizigen Anspruch hatte zu definieren, was konzeptuelle Kunst ist.

### II.1.2 Kosuth selbstreferentieller Kunstbegriff

*Self-Described and Self-Defined* (Abb. 5) ist auf der gleichnamigen Neonschrift von 1965 zu lesen, sie zählt zu Kosuths ersten konzeptuellen Arbeiten. Damit sind Methode und Ziel zusammengefasst, die seine Praxis von 1965 bis 1974 prägen und die er in seinem Artikel „Art after Philosophy“ erörtert. Programmatisch leuchtet in der Neonschrift das Grundsatzpapier auf, in dem Kosuth sein Verständnis der Conceptual Art darlegt: „Die ‚reinste‘ Definition von konzeptueller Kunst wäre die, daß sie eine Untersuchung der Grundlagen des Begriffs ‚Kunst‘ ist, wie er heute verstanden wird.“<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> LOZANO 1999, S. 114f. In ähnliche Richtung äußerte sich Susan Hiller in England über die Künstlergruppe Art & Language: „[I]n England hatten wir die Leute von Art & Language, die rhetorisch brillant, aber sehr aggressiv waren und mehr als jeder andere über alles Bescheid wussten und sich sehr akademisch ausdrückten, in ganzen Sätzen, ja ganzen Paragraphen. [...] Es war die große Zeit des Redens und der Versammlungen. Daher fingen Frauen – und auch andere Leute, nicht nur Frauen –, die aufstanden, das Wort ergriffen und versuchten, eine Kritik an diesen gut artikulierten Positionen zu formulieren oder ihnen zu widersprechen, oft an zu stammeln oder nicht schlüssig oder unzusammenhängend zu reden und setzten sich verlegen wieder hin. Man kam einfach nicht dagegen an, es war wie eine Dampfwalze.“ HILLER 2007, S. 31.

<sup>95</sup> Vgl. BUCHMANN 1999, S. 101.

<sup>96</sup> KOSUTH 1974, S. 161.

Das Schriftbild entsteht durch die gebogenen Leuchtröhren, die an die Wand montiert sind. Wie in anderen Neonarbeiten von 1965 und 1966 verwendet Kosuth in *Self-Described and Self-Defined* Großbuchstaben einer serifenlosen Blockschrift, die dem Typ Helvetica ähnelt. Obzwar das Neon die Konturen der Glaskörper auflöst, bleibt es an die Lichtquelle gebunden, die ihrerseits auf ihre industrielle Herkunft verweist. Die Kabelführung und zentral positionierten Transformatoren betonen, dass die Lumineszenz nicht von irgendwoher, sondern aus der Steckdose kommt.

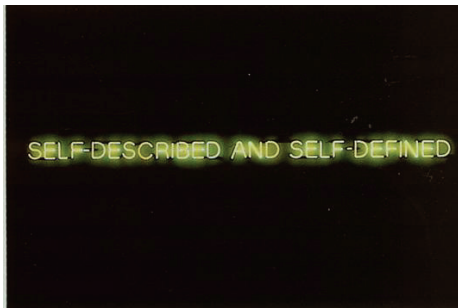


Abb. 5: Joseph Kosuth: *Self-Described and Self-Defined*, 1965

In seinem Statement anlässlich der Ausstellung *Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists* (Lannis Gallery, New York 1967) erklärt Kosuth: „All I make are models. The actual works of art are ideas. Rather than ‘ideals’ the models are a visual approximation“<sup>97</sup>. Modelle zeichnen sich notwendigerweise durch Reduktion und Abstraktion aus, aufgrund ihrer Erkenntnisfunktion, komplexe Sachverhalte zu veranschaulichen. Als Modell veranschaulicht *Self-Described and Self-Defined* Kosuths Verständnis der Konzeptkunst als einer Untersuchung des Kunstbegriffs. Weil diese Untersuchung innerhalb der Kunst durchgeführt und nicht von außen an sie herangetragen wird, ist sie selbstreflexiv, und weil sie als Begriffsbestimmung gedacht wird, ist sie an das Medium Sprache gebunden.

Zwar entstand *Self-Described and Self-Defined* vor „Art after Philosophy“ – allerdings wird die herkömmliche Relation zwischen Kunstwerk und Kunsttheorie in der Neonarbeit schon außer Kraft gesetzt. Kosuth setzt sie gleich – in einer „Kunst-über-Kunsttheorie“<sup>98</sup>, wie Dreher dessen anfängliche theoretische Praxis oder praktische Theorie bezeichnet hat. Denn was kommentiert in diesem Fall was? Die Produktion von Kunst schließt die Selbstreflexion über Kunst in sich ein. Das Theoretisieren wird nicht mehr den Kritikern überlassen, sondern als dem Werk inhärent obliegt es dem Künstler.

<sup>97</sup> KOSUTH 1973a, S. 25.

<sup>98</sup> DREHER 1992, S. 34.

Kunst wird zur Kunsttheorie, und umgekehrt. Texte über Kunst, verstanden als Kunst, sind die Folge davon.

Für Kosuth und viele seiner Zeitgenossen war Kunst wie Sprache strukturiert, so meinte Ian Burn 1970: „Conceptual Art shifts the focus from what is said through the language to an investigation of the language itself“<sup>99</sup>

Die von Burn hier konstatierte Aufmerksamkeitsverschiebung lässt sich mit dem Linguistic Turn erklären. Zwar lassen sich verschiedene Tendenzen im 20. Jahrhundert unter Linguistic Turn zusammenfassen, alle lehnen sie aber den Gedanken ab, Sprache sei ein transparentes Medium zur Darstellung von Objekten (Referent) und Vorstellungen (Signifikat). Für sie ist Wirklichkeit jenseits von Sprachzeichen (Signifikanten) nicht existent, oder zumindest nicht erreichbar. In Kosuths „Art after Philosophy“<sup>2</sup> drückt sich diese Auffassung bspw. in folgender Passage aus:

Traditionelle Philosophie befaßt sich, fast per definitionem, mit dem *Ungesagten*. Die fast ausschließliche Ausrichtung der sprachanalytischen Philosophen des 20. Jahrhunderts auf das *Gesagte* beruht auf der gemeinsamen Ansicht, daß das *Ungesagte* deshalb das *Ungesagte* ist, weil es *unsagbar* ist.<sup>100</sup>

Kosuth hat sein Verständnis von Konzeptkunst nach dem Vorbild der analytischen Philosophie von Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein und Alfred J. Ayer entwickelt, die der Sprache mithilfe der Logik beikommen wollten, und das Objekt (den Referenten) aus der Sprache verbannten. Ihrer Auffassung nach bezieht sich die Philosophie nicht auf einen Gegenstand, sondern analysiert die sprachlichen Aussagen über diesen: „Alle Philosophie ist ‚Sprachkritik‘“<sup>101</sup>, postuliert Wittgenstein im *Tractatus*.

Dementsprechend versucht Kosuth in seinen Arbeiten über die Objekthaftigkeit von Kunst hinauszukommen, was seine erste Arbeit, in der er nach eigener Aussage Sprache verwendet,<sup>102</sup> modellhaft veranschaulicht. *Clear Square Glass Leaning* (1965, Abb. 6) besteht aus vier quadratischen Glasplatten desselben Formats, die Seite an Seite gereiht an der Wand lehnen, auf die Mitte jeder Glasplatte ist in schwarzen Blockbuchstaben ein Wort gedruckt, das jeweils eine Eigenschaft des Gegenstandes benennt. Von links

---

<sup>99</sup> BURN 1999, S. 189.

<sup>100</sup> KOSUTH 1974, S. 137.

<sup>101</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 26 (Satz 4.0031).

<sup>102</sup> KOSUTH 1974, S. 171. Vgl. auch KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 40. Dort beschreibt er einen Entwurf der Arbeit: „The first use of language began with this work. With the first glass piece it was the label which took on a great importance. That piece was just a five foot sheet of glass which leaned against the wall, and next to it was a label with the title: ‘Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall.’“

nach rechts ist zu lesen: „Klares, quadratisches Glas lehnend.“ Mittig gesetzt, ziehen die Wörter die Aufmerksamkeit auf ihre Bedeutung und heben bestimmte Eigenschaften des Gegenstandes hervor. Man sieht, was man liest. Kosuth hat Fensterglas wegen seiner „Farblosigkeit“ als Material ausgewählt,<sup>103</sup> seine Transparenz täuscht über seine gegenständlichen Eigenschaften (klar, quadratisch etc.) hinweg, die zu Zeichen werden.



Abb. 6: Joseph Kosuth: *Clear Square Glass Leaning*, 1965

Auf der Basis von Ayers Sprachlehre<sup>104</sup> stellt Kosuth in „Art after Philosophy“ eine Analogie zwischen Kunst und Sprache und zwischen Kunstwerk und analytischer Proposition her.<sup>105</sup>

Im engeren Sinne ist mit Proposition nur das Ausgesagte gemeint, d. h. der Sachverhalt, der zur Sprache gebracht wird; Kosuth unterscheidet nicht zwischen Ausgesagtem und Aussage. Die Unterscheidung von synthetischen und analytischen Aussagen (auch Satz oder Urteil) übernimmt Ayer seinerseits von Kant. Im Gegensatz zu synthetischen Propositionen sind analytische, wie „Die Sonne scheint oder die Sonne scheint nicht.“ vor und unabhängig von aller Erfahrung. Sie haben nur formal Bedeutung und verweisen nur auf sich selbst. Daher werden sie in der Logik mitunter mit der Tautologie gleichgesetzt, die nach der Richtigkeit (dem Zutreffen) oder der Falschheit (dem Nichtzutreffen) einer Aussage fragt.<sup>106</sup> Eine Tautologie ist eine Aussage, die in jeder möglichen Welt wahr ist. Denselben Status besitzt auch ihr Gegenteil. Eine Kontradiktion ist in allen möglichen Welten unwahr. Gleichgültig, was wirklich der Fall ist,

<sup>103</sup> Vgl. KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 40f.

<sup>104</sup> Die Terminologie entlehnt er Ayers Buch *Language, Truth and Logic* (1936).

<sup>105</sup> Die Vorstellung vom Kunstwerk als Proposition findet sich Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre auch bei Yves Klein und Lygia Clark. Sie verwenden den Terminus ausschließlich zur Beschreibung der eigenen Arbeiten und in anderer Bedeutung: Ihre „offenen Propositionen“ zielen auf die Partizipation des Publikums. Vgl. OSBORNE 2002, S. 32.

<sup>106</sup> Es gibt auch die Position, die in der Tautologie eine Unterklasse analytischer Sätze sieht. Danach ist jede Tautologie ein analytischer Satz, aber nicht umgekehrt.

Tautologien wie z. B. „Ein Junggeselle ist ein Junggeselle.“ kreisen in und um sich selbst.

Kosuth schneidet die Kunst von der außersprachlichen Realität ab, indem er das Kunstwerk als analytische Proposition definiert. Analytische Proposition ist bei ihm gleichbedeutend mit Tautologie. Unter Bezugnahme auf Ayers logischen Positivismus legitimiert er seine Vorstellung von Kunst als selbstreferentiell System, das unabhängig von politischen und ökonomischen Ereignissen existiert. Kosuth behauptet, Kunst habe nichts außer Kunst zum Gegenstand. Sowohl den Realismus als auch den Abstrakten Expressionismus lehnt er ab, weil sie synthetischen Propositionen vergleichbar seien, für deren Verständnis man „den tautologieartigen Rahmen der Kunst verlassen und Informationen ‚von außen‘ in Betracht ziehen“<sup>107</sup> muss. Zwar räumt er ein, dass Kunstwerke auf die Wirklichkeit referieren können, dies sei aber nicht von Bedeutung für die Frage, ob einem Gegenstand der Kunststatus zugesprochen wird oder nicht:

Kunstwerke sind analytische Propositionen. Das besagt, daß sie, innerhalb ihres Zusammenhangs – als Kunst – betrachtet, keinerlei Information über irgendwelche Tatsachen liefern. Ein Kunstwerk ist insofern eine Tautologie, als es die Intention des Künstlers aufzeigt; er sagt mithin, dieses bestimmte Kunstwerk *ist* Kunst, was bedeutet, daß es eine *Definition* von Kunst ist.<sup>108</sup>

Problematisch ist Kosuths Argumentation schon allein deshalb, weil er einerseits fordert, die Kunst solle von „philosophischen Urteilen unberührt“<sup>109</sup> bleiben, sich andererseits aber selbst der Philosophie bedient, was ihm Gerhardt Baumgärtel schon 1974 vorgeworfen hat.<sup>110</sup>

Ebenso problematisch ist Kosuths Vorstellung vom Kunstwerk als analytischer Proposition, die Begriffe von Kunst generiert und reflektiert. Eine analytische Proposition ist nicht zwingend tautologisch, und eine Tautologie schon gar keine Definition.<sup>111</sup> Begriffsbestimmungen gelten i. d. R. als falsch, wenn das Definiens (das Definierende) das Definiendum (das zu Definierende) enthält.<sup>112</sup> Der erste Teil von „Art after Philo-

---

<sup>107</sup> KOSUTH 1974, S. 155.

<sup>108</sup> KOSUTH 1974, S. 151.

<sup>109</sup> KOSUTH 1974, S. 159.

<sup>110</sup> Vgl. BAUMGÄRTEL 1974, S. 93, vgl. auch BUCHLOH 1990, S. 92.

<sup>111</sup> Vgl. BAUMGÄRTEL 1974, S. 93 u. De Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 136f.

<sup>112</sup> Eine Ausnahme bildet z. B. die deiktische Definition, sie definiert einen Begriff durch das Zeigen auf einen seiner Vertreter: Worauf ich zeige, ist ein Beispiel für X.

sophy“ endet mit dem Satz: „Kunst ist die Definition von Kunst.“<sup>113</sup> Kosuth benutzt also zum Definieren genau das, was definiert werden soll – den Begriff Kunst.

Des Weiteren ist die Behauptung problematisch, Kunstwerke seien analytische Propositionen und Definitionen, es kann aber nur das Eine oder Andere zutreffend sein. Propositionen sagen über einen Gegenstand aus: „dieses bestimmte Kunstwerk ist Kunst“<sup>114</sup>, was ein Zirkelschluss ist, aber keine Tautologie wie Ad Reinhardts Aussage „Kunst ist nicht, was nicht Kunst ist“<sup>115</sup>. Reinhardts Aussage trifft immer zu, Kosuths Aussage erweist sich unter vorab definierten Bedingungen als richtig oder falsch.

An Definitionen wiederum lässt sich die Frage nach ihrer Richtigkeit oder Falschheit nicht sinnvoll stellen. Definitionen sind sprachliche Festsetzungen, die vom Willen dessen abhängen, der z. B. einen Begriff definiert. Man kann aber nach der Zweckmäßigkeit von Definitionen fragen. Ihre Funktion ist es, den Nachvollzug von wissenschaftlichen Aussagen zu erleichtern, indem sie Konsens über die Bedeutung der gebrauchten Begriffe herstellen. Fraglich ist, ob Kosuths Definition von Kunst für die von ihm beanspruchte „Untersuchung der Grundlagen des Begriffs ‚Kunst‘, wie er heute verstanden wird“<sup>116</sup>, zweckmäßig ist. Was gewinnt man mit einer zirkulären Bestimmung wie „Kunst ist die Definition von Kunst.“<sup>117</sup> im Bezug auf die Bedeutung des so bezeichneten Phänomens?

Ein Text, auch wenn er von einem Künstler stammt, der sich derart auf die Sprachphilosophie beruft, wird fast zwangsläufig an seinem Vorbild gemessen. Alexander Streitberger ist der Auffassung, dass „Kosuths Kenntnisse sprachphilosophischer Abhandlungen [...] durchaus als umfassend bezeichnet werden [können – M. S.] und [...] weit über das oft stark selektive Interesse der meisten seiner Künstlerkollegen hinaus [gehen – M. S.]“<sup>118</sup>. Streitberger stützt sich dabei auf eine im Internet veröffentlichte Bibliografie theoretischer Schriften, die Kosuth angeblich gelesen haben soll. So

---

<sup>113</sup> KOSUTH 1974, S. 159.

<sup>114</sup> KOSUTH 1974, S. 151.

<sup>115</sup> Zit. nach KOSUTH 1974, S. 141. Reinhardt hat seine Tautologie in dem gleichnamigen Artikel formuliert. „Art as Art“ erschien in *Art International*, Bd. VI, Nr. 10, 1962.

<sup>116</sup> KOSUTH 1974, S. 161.

<sup>117</sup> KOSUTH 1974, S. 159.

<sup>118</sup> STREITBERGER 2004, S. 182. Dagegen meinte Weiner 1979 in einem Interview zu Robert Morgan: „RM: [...] denn in einem Essay aus den sechziger Jahren bezeichnete Kosuth die Ästhetik als rein modernistisches Anliegen. LW: Ja, aber nur, weil er völlig ungebildet war. Was er mehr oder minder immer noch ist, soweit es Ästhetik und Philosophie betrifft.“ WEINER 2004, S. 112.



beeindruckend diese auch sein mag, gibt eine Bibliografie nicht unbedingt Aufschluss über die Lektüre.

Ungeachtet seiner argumentativen Schwächen ist „Art after Philosophy“ für meine Fragestellung bedeutsam, weil Kosuth darin am konzisesten seinen selbstreferentiellen Kunstbegriff darstellt – und Selbstreferentialität ist einer der Punkte, die bei Kabakov zur Disposition stehen. Kabakov lässt die modernistische Selbstreferentialität hinter sich, kehrt allerdings auch nicht einfach zur Referentialität zurück.

### II.1.3 Die Fliege im Glas. Kosuths intentionaler Trugschluss

Als einer der folgenschwersten Widersprüche hat sich Kosuths Behauptung erwiesen, im Kunstwerk, verstanden als analytischer Proposition, zeige sich die Intention des Künstlers. Als Tautologie bezieht sich ein Kunstwerk per definitionem auf nichts außer sich selbst, somit auch nicht auf die künstlerische Absicht. Gleichgültig, ob man den Argumenten im Einzelnen zustimmt: Kunstwerke sind Tautologien oder Kunstwerke zeigen die Intention des Künstlers. Ihre Verknüpfung ist ein logischer Kurzschluss.

In „Art after Philosophy“ setzt sich Kosuth mit der Frage auseinander: „Was ist konzeptuelle Kunst?“ Er überführt sie in die Frage: „Was ist Kunst?“, und beantwortet sie mit Bezug auf Robert Rauschenbergs Telegramm: „This is a Portrait of Iris Clert if I say so“<sup>119</sup>, das dieser 1961 an seine Galeristin, nämlich an eben diese Iris Clert, telegrafierte, und Donald Judds Statement von 1965: „Wenn es jemand Kunst nennt, ist es Kunst.“<sup>120</sup> Wer ist dieses Ich oder dieser Jemand, die etwas zum Kunstwerk erklären? Wer verfügt über ein Motiv, die Mittel und Möglichkeiten dazu? Wie Rauschenberg und Judd hebt auch Kosuth auf die Kunstpraxis der Deklaration ab, wenn er die Intention betont. Anders als seine Vorgänger behauptet er nicht nur: Kunst ist, was der Künstler dazu erklärt. Vielmehr versucht er, diese Behauptung „logisch“ zu begründen.

Der Bezug auf die Sprachphilosophie dient in erster Linie dazu, den eigenen Setzungen mehr Gewicht zu verleihen, er dient kaum der Reflexion, wie es zu solchen Setzungen kommt. So diskutiert Kosuth nicht die diskursiven und institutionellen

---

<sup>119</sup> Das *Portrait of Iris Clert* war Rauschenbergs Beitrag zu einer Portraitausstellung der gleichnamigen Kunsthändlerin, die 1961 in Paris stattfand. Er wählte dafür die Form eines Telegramms, auf dem besagter Satz stand. Vgl. KOSUTH 1974, S. 169.

<sup>120</sup> Wie bedeutend dieses Statement für Kosuth war, zeigt sich u. a. darin, dass er es in „Art after Philosophy“ gleich zweimal zitiert. Zit. nach KOSUTH 1974, S. 151, vgl. auch S. 145. Ursprünglich Donald Judd, „Specific Objects“, in: *Arts Yearbook*, Nr. 8, 1965.

Bedingungen von Kunst. Für ihn ist die Intention des Künstlers der alleinige Maßstab, wenn es um die Fragen geht: Wie ist ein Werk zu verstehen? Ist es Kunst oder nicht? Dem liegt die irrige Annahme zugrunde, dass Absicht, Umsetzung, Wirkung und Deutung eines Werkes übereinstimmen. Wenn sich diese Annahme nicht bestätigte, hat Kosuth seine Kritiker mitunter auch persönlich attackiert. Für ihn obliegt die Entscheidungs- und Definitionsgewalt in Sachen Kunst allein dem Künstler. Die Intention bevormundet die Rezeption, Kosuth relativiert die Macht des Rezipienten nicht nur, er negiert sie.

Häufig wurde – zumal im Hinblick auf Duchamp – vorgebracht, Kunstobjekte (wie die Ready-mades natürlich, aber darin ist alle Kunst eingeschlossen) würden in späten Jahren als *objets d'art* bewertet und die *Intentionen* des Künstlers würden unerheblich. Ein derartiges Argument ist ein Beispiel einer vorgefaßten Vorstellung, die nicht notwendig zusammengehörige Tatsachen aufeinander bezieht. [...] Nimmt beispielsweise ein Sammler ein Gemälde, bringt Beine daran und benutzt es als Eßtisch, handelt es sich um einen Vorgang ohne Bezug zur Kunst oder zum Künstler, weil das, *als Kunst*, nicht die *Intention* des Künstlers war.<sup>121</sup>

In ihrem Artikel „Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture“, der 1973 im *Artforum* erschienen ist, wendet sich Rosalind Krauss gegen die Künstlerintention. Innerhalb der zeitgenössischen Skulptur in der Nachfolge der Minimal Art unterscheidet sie zwei Tendenzen, die sie unter den Ausdrücken „Sinn“ und „Sinnlichkeit“ zusammenfasst. Der ersten Tendenz (Sinn) ordnet sie Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler und On Kawara zu,<sup>122</sup> ihnen wirft sie einen heimlichen Traditionalismus vor, ungeachtet ihres avantgardistischen Pathos verblieben sie „innerhalb der hermetischen Logik des Vaters“<sup>123</sup>.

In der mit „Sinn“ bezeichneten Tendenz sieht Krauss eine verkürzte Rezeption des Ready-made, die darauf basiert, dass Duchamp das Pissoir in *Fountain* nicht selbst gemacht, sondern auswählt und zum Kunstwerk erklärt hat. In dieser Lesart, als Beispiel nennt auch sie Rauschenbergs *Portrait of Iris Clert*, werde das Werk als „Index eines Schaffensaktes interpretiert, dessen Wurzeln in der Intention des Künstlers liegen“<sup>124</sup>: „Es ist in gewissem Sinne der Nachweis, daß dieser Prozeß stattgefunden hat, so wie ein Fußabdruck auf einem weichen Boden der Nachweis ist, daß jemand dort gegangen

<sup>121</sup> KOSUTH 1974, S. 147.

<sup>122</sup> Unter die zweite Tendenz (Sensibilität) fasst sie bspw. Mel Bochner und Sol LeWitt.

<sup>123</sup> KRAUSS 1998, S. 473.

<sup>124</sup> KRAUSS 1998, S. 479. Problematisch an Krauss' Argumentation ist, dass sie „Ausdruck“ (Ikon) und „Abdruck“ (Index) gleichsetzt, die in der Foto-Theorie einen Paradigmenwechsel markieren. Zur Geschichte der Fototheorie vgl. DUBOIS 1998.

ist.“<sup>125</sup> Intention werde dabei von den Künstlern als „vorgängiges mentales Ereignis“<sup>126</sup> verstanden, das man nicht erfahren könne, dessen Existenz das Kunstwerk aber bezeuge. „In dieser Interpretation“, so Krauss, „fungiert die *Fontaine* als ein *Ausdruck* von Duchamps Intention, ein Werk zu machen.“<sup>127</sup>

In „Art after Philosophy“ weist Kosuth am Beispiel von Jackson Pollock einen Kunstbegriff zurück, der sich auf den subjektiven Ausdruck des Künstlers gründet: „Noch weniger wichtig für Kunst sind Pollocks Vorstellungen über ‚Selbstaussdruck‘, denn jene *Arten* subjektiver Bedeutung sind für jedermann nutzlos, der nicht persönlich mit ihm zu tun hat“<sup>128</sup>. Krauss versucht, ihm in diesem Punkt gerade die Fortsetzung des Abstrakten Expressionismus nachzuweisen. Sie wendet Kosuths Kritik an Pollock auf ihn selbst an: „Es erscheint sehr logisch, zu sagen: ‚Kunst ist ein Ausdruck von etwas‘, und auf die Frage: ‚Wovon?‘ zu antworten: Ein Ausdruck des Künstlers, dessen, wovon er dachte, – oder ein Ausdruck der Art, wie *er* etwas sah.“<sup>129</sup> Für sie ist Kosuth insofern derselben Logik verpflichtet, als er die persönliche Betrachtungsweise des Künstlers durch die persönliche Denkart des Künstlers ersetzt.

Krauss lehnt die künstlerische Intention prinzipiell ab, egal ob der Künstler seine Empfindungen, Gefühle oder Gedanken durch die Produktion oder Selektion eines materiellen oder ideellen Gegenstandes ausdrückt, denn die Intention beruht auf der Vorstellung, dass es „einen mentalen (nur dem Selbst zugänglichen) Raum“<sup>130</sup> gebe, in dem Bedeutungen und Absichten gespeichert seien und auf ihren Abruf warteten, kurzum auf „jener Auffassung des Selbst, nach der es sich vorgängig vor seinem Kontakt mit [...] der Welt konstituiert“<sup>131</sup>. Insofern dieser mentale Raum allein dem Ich zugänglich sei, charakterisiert Krauss ihn als privat. Folglich gehören sprachliche Ausdrücke, die etwas über die künstlerische Intention aussagen, einer Privatsprache an. Im Hinblick auf die von ihr unter dem Begriff „Sinn“ zusammengefassten Künstler bezeichnet sie diese als „Protokollsprache des privaten Selbst“<sup>132</sup>: Bei dieser wüsste nur

---

<sup>125</sup> KRAUSS 1998, S. 479.

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ebd. Zur Kritik an Kosuths Interpretation des Ready-mades vgl. die Kap. „Das Ready-made 1969 unter (Konzept-)Künstlern kontrovers diskutiert“, S. 89ff. u. Kap. „Die Fortsetzung der Kontroverse in der Kunstkritik 1989“, S. 91ff.

<sup>128</sup> KOSUTH 1974, S. 153.

<sup>129</sup> KRAUSS 1998, S. 479f.

<sup>130</sup> KRAUSS 1998, S. 485.

<sup>131</sup> KRAUSS 1998, S. 484.

<sup>132</sup> KRAUSS 1998, S. 481.

der Sprecher selbst um die Bedeutung seiner Worte, weil sie sich auf etwas bezögen, zu dem nur er und kein anderer Zugang habe. Deshalb ließe sich darüber auch nicht diskutieren.<sup>133</sup>

Diese Auffassung unterstellt sie Barry, Huebler, Kawara und Kosuth, die Krauss wegen ihres Solipsismus' kritisiert, der nur das eigene Ich als wirklich anerkennt. Besonders das von ihr zitierte Selbstinterview, Barrys Beitrag zur Ausstellung *Prospect 69* (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969), veranschauliche diesen Solipsismus:

„Was ist Ihr Beitrag zu *Prospect '69'*“ wurde er [Barry – M. S.] gefragt. „Die Arbeit“, antwortete er, „besteht aus den Ideen, die Menschen haben werden, weil sie dieses Interview lesen. ... Niemand kann sie in ihrer Gesamtheit kennen, weil sie in den Köpfen von so vielen Menschen ist. Aber jeder kann den Teil in seinem eigenen Kopf wirklich gut kennen.“<sup>134</sup>

In „Art after Philosophy“ bezeichnet Kosuth die Art und Weise, in der er seine analytischen Propositionen, Tautologien bzw. Definitionen ausdrückt, ebenfalls als Privatsprache(n) bzw. „private Codes“, die nur von einem „Kenner“ zeitgenössischer Kunst entziffert werden können, d. h. im Klartext, nur von jemandem, der die Intention des Künstlers (an-)(er-)kennt:

Daß die Sprachformen, in die der Künstler seine Aussagen faßt, oft ‚private‘ Codes oder Sprachen sind, ist ein unvermeidliches Resultat dessen, daß Kunst frei von morphologischen Einschränkungen ist; und daraus folgt, daß man mit der zeitgenössischen Kunst vertraut sein muß, um sie zu beurteilen und zu verstehen.<sup>135</sup>

Aus der privaten Codierung seiner analytischen Propositionen leitet Kosuth (für sich) das Recht ab, Postulate zu verkünden, einschließlich der Erwartung, dass ihnen allgemeine Gültigkeit zukommt. Damit schreibt er einen Expertendiskurs fort, wobei nun nicht mehr der Kritiker, sondern der Künstler der Statusdefinierende ist, der kraft seiner Autorität festsetzt, was Kunst ist und was nicht. Kosuths künstlerische Theorie bzw. theoretische Kunst ist somit nicht deskriptiv, sondern präskriptiv. Sie vertieft die Kluft zwischen elitärer Hochkultur und populärer Massenkultur.

---

<sup>133</sup> Vgl. KRAUSS 1998, S. 477f.

<sup>134</sup> Barry zit. n. KRAUSS 1998, S. 476. Im Original lautet der letzte Satz: „Each person can really know that part which is in his own mind“. Vgl. LIPPARD 1973, S. 113. Es war ein gefaktes Interview, in dem Barry die Fragen und Antworten selbst formulierte. Die unter Konzeptkünstlern verbreitete Praxis des Selbstinterviews geht auf die Initiative von Siegelau zurück, so auch in diesem Fall. Die Kuratoren von *Prospect 69* (Konrad Fischer u. Hans Strelow) luden Siegelau dazu ein, „seine“ Künstler (Barry, Huebler, Kosuth u. Weiner) auf der Ausstellung zu präsentieren. Er schlug Selbstinterviews vor, die im Katalog abgedruckt werden sollten. Zur Praxis des Selbstinterviews bei Kosuth vgl. Kap. „The artist is only the mother“ Rose Sélavy und Arthur R. Rose“, S. 100ff.

<sup>135</sup> KOSUTH 1974, S. 151.

Streitberger vermutet, dass Kosuth den Ausdruck „private Codes oder Sprachen“ Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* (1953) entnommen hat: Während Wittgenstein in seinem Spätwerk die Privatsprache ad absurdum führt, sei Kosuths Verständnis von Sprache „dialektischer Natur“<sup>136</sup>. Dem ist zu widersprechen, will man Kosuths Position von Wittgenstein herleiten, dann muss man den *Tractatus* (1921/22) heranziehen, in dem dieser sich noch zum Solipsismus bekennt: „Was der Solipsismus nämlich *meint*, ist ganz richtig, nur läßt es sich nicht *sagen*, sondern es zeigt sich. Daß die Welt *meine* Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.“<sup>137</sup>

Während Kosuth in der privaten Abgeschlossenheit des solipsistischen Denkens (vor seinen Kritikern) Zuflucht nahm, wollte Wittgenstein einer Sprache entkommen, die nur er allein verstand. Dahinter „verbargen sich“, so Thomas Macho, „mächtige und schmerzhaft Einsamkeitserfahrungen, die [...] bis an den Rand des Wahnsinns gereicht hatten“<sup>138</sup>.

Die *Philosophischen Untersuchungen* sind mehrfach als psycho-logisches Buch bezeichnet worden, das von quälenden Monologen therapieren soll. Wittgenstein selbst hat diese Deutung nahegelegt: „Der Philosoph behandelt eine Frage; wie eine Krankheit.“<sup>139</sup> Das Therapieziel ist die Heilung vom vielen Fragen, das therapeutische Verfahren besteht in der Beschränkung auf die grammatikalischen Regeln der Sprache, die die Zeichen-, Wort- und Satzbedeutung vom Ich lösen soll.

In den *Philosophischen Untersuchungen* führt Wittgenstein die Vorstellung einer Privatsprache ad absurdum (im sogenannten Privatsprachenargument): So sei es unmöglich, eine Sprache zu etablieren, in der nur der Sprecher selbst die Bedeutung seiner Aussage kenne, nicht der Sprecher gehe der Sprache, sondern die Sprache gehe dem Sprecher voraus.<sup>140</sup> Selbst wenn man annehme, es existiere eine solche Privatsprache, dann sei es unmöglich, eigene Empfindungen damit auszudrücken, weil die Aussage einem Anderen nicht verständlich wäre. Wittgenstein bestreitet nicht die Existenz solcher Empfindungen, sondern ist der Auffassung, der Gegenstand, über den

---

<sup>136</sup> Vgl. STREITBERGER 2004, S. 178.

<sup>137</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 67. (Satz 5.62)

<sup>138</sup> MACHO 2001, S. 54.

<sup>139</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 360. (Satz 255)

<sup>140</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 2006a, S. 361 (Satz 257): „Nun, nehmen wir an, das Kind sei ein Genie und erfinde selbst Namen für die Empfindung! – Aber nun könnte es sich freilich mit diesem Wort nicht verständlich machen. [...] Wenn man sagt ‚Er hat der Empfindung einen Namen gegeben‘, so vergißt man, dass schon viel in der Sprache vorbereitet sein muß, damit das bloße Benennen einen Sinn hat.“

geprochen wird, sei bedeutungslos, da wir nicht wissen, ob ein Anderer dieselben Empfindungen hat, wenn er unsere Sätze hört. In der Anekdote vom Käfer schließt Wittgenstein den Gegenstand (den Referenten) explizit aus der Sprache aus:

Angenommen es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir ‚Käfer‘ nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Anderen schauen; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick *seines* Käfers, was ein Käfer ist. – Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. [...] Aber wenn nun das Wort ‚Käfer‘ dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? – So wäre er nicht die Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein *Etwas*: denn die Schachtel könnte auch leer sein. [...] Daß heißt: Wenn man die Grammatik des Ausdrucks der Empfindung nach dem Muster von ‚Gegenstand und Bezeichnung‘ konstruiert, dann fällt der Gegenstand als irrelevant aus der Betrachtung heraus.<sup>141</sup>

Bedeutung entsteht für den späten Wittgenstein nicht in privater Abgeschlossenheit, sondern in sozialer Interaktion. Sie wird im „Sprachspiel“ erlernt, wobei man, sobald man teilnimmt, die gültigen (Spiel-)Regeln der Sprache akzeptiert. Bedeutung wird damit zur Deutung, die an einen konkreten Kontext, d. h. an bestimmte „Lebensformen“ gebunden ist, oder, wie Macho Wittgensteins Sprachspiel zusammenfasst:

Wer ‚spielt‘, ist nicht allein, auch wenn er glaubt, nur mit sich selber zu spielen. [...] Private und exklusive Bedeutungen lassen sich weder erzeugen noch aufrechterhalten; diese Erkenntnis schützt den Einsamen. [...] Selbst die vorgeblich eigensten Empfindungen – wie der Schmerz, die Liebe, das Träumen, ja sogar die Autoerotik der Masturbation, die Wittgenstein in seinen codierten Bemerkungen häufig erwähnte – sind immer schon sozialisiert: just wie das Spiel der *Patience*, das man nicht aus ontologischen Gründen allein spielt, sondern weil es zur – gleichsam verabredeten – Gestalt, zur ‚Spielanlage‘ gehört.<sup>142</sup>

Ziel der *Philosophischen Untersuchungen* ist es also, „[d]er Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zu zeigen“<sup>143</sup>, die bei Wittgenstein den Solipsisten symbolisiert.<sup>144</sup> Kabakov wird der Fliege eine ganze Installation widmen.<sup>145</sup>

Krauss ging die Austreibung des Künstlers aus der Kunst nicht weit genug, wie sie Kosuth mit seiner Analogie zwischen Kunstwerk und analytischer Proposition, Kunst und Sprache sowie Kunsttheorie und Sprachphilosophie forcierte. Denn Kosuth schloss die Subjektivität, nicht aber das Subjekt aus der künstlerischen Produktion aus. Krauss’ Kritik an Künstlern, die sie unter den Begriff „Sinn“ fasste, resultierte aus ihrer Vorliebe für (post-)strukturalistische Theorien, die den „Tod des Autors“ erklärt haben.

<sup>141</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 273. (Satz 293).

<sup>142</sup> MACHO 2001, S. 55.

<sup>143</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 378. (Satz 309)

<sup>144</sup> Vgl. MACHO 2001, S. 76, der aus Wittgensteins Aufzeichnungen für Vorlesungen über ‚privates Erlebnis‘ und ‚Sinnesdaten‘ folgende Passage zitiert: „Der Solipsist flattert und flattert in der Fliegenglocke, stößt sich an den Wenden, flattert weiter. Wie ist er zur Ruhe zu bringen?“

<sup>145</sup> Vgl. Kap. „Die Installation *Fliege mit Flügeln* (1984-92)“, S. 175ff. u. Kap. „Aus einer Mücke (Fliege) einen Elefanten machen. Zum Motiv der Fliege“, S. 181ff.

Selbstverständlich lässt sich Krauss kritisieren wegen der Ausschließlichkeit, mit der sie die Künstler entweder der einen oder der anderen Seite zuordnet.<sup>146</sup> Dennoch ist „Sense and Sensibility“ im Hinblick auf Kosuth ein argumentatives Bravourstück. Krauss schlägt diesen auf seinem eigenen Terrain, entlehnt sie doch ihre Argumente Wittgenstein, auf dessen *Blaues Buch* und *Philosophische Untersuchungen* sie sich bezieht: „Wittgenstein fordert uns auf, ein Modell von Bedeutung zu akzeptieren, das von den legitimierenden Ansprüchen eines privaten Selbst losgelöst ist.“<sup>147</sup>

Vom Selbst konnte sich Kosuth nicht lösen, wie sein Artikel „Intention(s)“ zeigt, der 1996 in der Zeitschrift *The Art Bulletin* erschienen ist. Er endet mit dem Postulat, „without artistic intention there is no art“<sup>148</sup>. Für Kosuth stellt sich die Unterscheidung zwischen künstlerischer Intention und Kunstwerk als Anmaßung der Kritiker dar, die den Künstler entrechte,<sup>149</sup> gerade die Conceptual Art habe die Trennung zwischen Intention und Werk aufgehoben.<sup>150</sup> Dass dem nicht so ist, dass Absicht, Umsetzung, Wirkung und Deutung sich nicht decken, belegt allein die Rezeption seiner Arbeiten, die immer wieder gegen die Intention ihres Urhebers gelesen worden sind. In „Intention(s)“ ringt sich Kosuth nur zu dem Zugeständnis durch, dass er nicht der Einzige innerhalb der Bedeutungsproduktion (von Kunst) ist. Der Prozess, in dem ein Kunstwerk seine Bedeutung(en) erhält, stellt sich für ihn auch ca. drei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung von „Art after Philosophy“ als unversöhnlicher Kampf dar. Die Front verläuft zwischen Künstler und Kritiker,

What the work *is* [...] must be established by the artist before ‘the world’ includes it within all that is given. ‘The world’ begins as a process of institutionalization, and the art-historical and critical establishment is its first moment: [...] Here is where one finds the true ‘aesthetics of administration’, and it is structural, and apparently inescapable, feature of the process of a work coming into the world.<sup>151</sup>

Für Kosuth stand der Künstler außerhalb der (institutionellen) Welt. Ironischerweise waren es in den 1960er Jahren die Konzeptkünstler, allen voran er selbst, die die Privatsphäre des Ateliers zugunsten der Öffentlichkeitsarbeit in eigener Sache aufgaben. Selbst noch in den 1990er Jahren plädierte Kosuth für eine Kunstkritik, die auf den Künstler als Prüfstein zurückgriff. Bereits in den 1940er Jahren hat der New Criticism

---

<sup>146</sup> Vgl. z. B. HEISER 2007, S. 21.

<sup>147</sup> KRAUSS 1998, S. 485.

<sup>148</sup> KOSUTH 1996, S. 412.

<sup>149</sup> Vgl. KOSUTH 1996, S. 407f.

<sup>150</sup> Vgl. KOSUTH 1996, S. 407.

<sup>151</sup> KOSUTH 1996, S. 408.

in den USA diese Form der Interpretation als „Intentionalen Trugschluss“ (Intentional Fallacy) zurückgewiesen.

Aus der Perspektive der New Criticism gibt es keinen Grund zu ergründen, was der Autor sagen wollte. Wenn es dem Autor gelungen ist, seine Absicht umzusetzen, dann erschließt sie sich der Leser im Text, wenn nicht, ist sie für dessen Sinn unerheblich. Gegen Interpretation unter Rekurs auf den Autor (seine Biografie, Psychologie etc.) betont der New Criticism die Eigengesetzlichkeit des Textes.<sup>152</sup>

„Intention(s)“ entstand zu einem Zeitpunkt, als die Kritiker der Zeitschrift *October* Kosuth aus der Geschichte der Conceptual Art exkommunzierten. Wann immer er seit dem Erscheinen von „Art after Philosophy“ angegriffen wurde, reagierte er mit Gegenangriff, und dies in einer Art und Weise, die ihm unweigerlich noch mehr Kritik einbrachte. Die KritikerInnen von *October*, insbesondere Buchloh,<sup>153</sup> mussten nur warten, bis sich Kosuth selbst um Kopf und Kragen redete.

Ungeachtet dessen spricht Kosuth in „Intention(s)“ einen neuralgischen Punkt an, wenn er nach der Intention gerade jener Kunstkritiker fragt, die unter Bezugnahme auf den (Post-)Strukturalismus eine anti-intentionalistische Haltung vertreten.<sup>154</sup> Zwar insistieren diese auf der sprachlichen Eigendynamik des Textes, allerdings nur bei anderen Autoren, ihre eigenen Texte verstehen sie als Manifestation ihrer kunstkritischen Auffassung. Dass die künstlerische Selbstreflexion diskursiver und institutioneller Bedingungen von Kunst bis in die 1990er Jahre keine vergleichbare in der Kunstkritik nach sich gezogen hat – wurde von Dreher zu Recht kritisiert.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Der Begriff „Intentionaler Trug- bzw. Fehlschluss“ geht auf den Artikel „The Intentional Fallacy“ von William K. Wimsatt u. Monroe Beardsley zurück. Er erschien zuerst 1946 in der Zeitschrift *The Sewanee Review* 54. Dazu einführend vgl. JANNIDIS/LAUER/MARTINEZ et. al. 2000, S. 80ff. u. NÜNNING 2008, S. 323f.

<sup>153</sup> Vgl. Kap. „Die Tautologie unter Ideologieverdacht“, S. 70ff.

<sup>154</sup> Vgl. KOSUTH 1996, S. 411.

<sup>155</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 148. In dieselbe Richtung zielte der Beitrag von Michael Asher für die Ausstellung *L'art conceptuel, une perspective*. Asher hob auf die Differenzen zwischen zeitgenössischem Selbstverständnis und historischem Verständnis der Conceptual Art ab. Folglich plädierte er dafür, dass Kunsthistoriker die Geschichtsschreibung selbst reflektieren sollten. Vgl. Asher in *L'ART CONCEPTUEL* 1989, S. 112: „*L'art conceptuel, une perspective* is as much a view of Conceptual Art as it is a perspective of the institutions used for the maintenance and historical reproduction of that practice. What are the forces and conditions driving the historical analysis which are beyond conceptual art practices own definition of its historical context and production procedured? Historical objectivication ought to be accelerated while there is still a collective experience and memory which can assist in the clarity of an analysis simultaneously, opening up a space to ask fundamental questions regarding history making.“ Ashers Beitrag bestand in einer Serie von Anzeigen in verschiedenen Zeitschriften, die Kunsthistoriker darüber in Kenntnis setzten, dass die besagte Ausstellung die Konzeptkunst neu vermaß.



Einerseits kann man „Intention(s)“ als Rückblick auf die Selbstermächtigung einer Künstlergeneration in den 1960er Jahren lesen, die sich von der Macht der Kritiker emanzipieren wollte;<sup>156</sup> andererseits als Rückfall kritisieren in einen auf die Romantik zurückgehenden Begriff von Autorschaft – nicht nur, weil sich Kosuth als „artiste maudit“ (Geächteter) gebärdet, sondern weil er auf einer vorgängigen Subjektivität beharrt, die sich im Text entäußere. Vorrausschicken lässt sich hier, dass Kosuth, ungeachtet des nüchternen und spröden Looks seiner frühen Arbeiten, was sein Konzept von Autorschaft anbelangt, wesentlich romantischer als Kabakov ist.

Fassen wir das Bisherige kurz zusammen: Kosuth entwickelt sein Verständnis von (Konzept-)Kunst von der modernen Sprachphilosophie ausgehend, was sich nicht nur in seiner Terminologie zeigt, sondern auch in seinem Interesse an Denotationen, will hier heißen, der kontextunabhängigen (Grund-)Bedeutung sprachlicher Ausdrücke. Kosuth betrachtet Sprache als logisches von gesellschaftlichen Prozessen losgelöstes System. Mit seiner Analogie zwischen Kunstwerk und analytischer Proposition (bzw. Tautologie und Definition), Kunst und Sprache sowie Kunsttheorie und Sprachkritik vollzieht er den Wandel von einem ästhetischen zu einem linguistischen Kunstbegriff. Er verabschiedet einen Werkbegriff, der das Kunstwerk als singuläres Objekt denkt, zugunsten einer relationalen Vorstellung. Denn als analytische Proposition erhält das Kunstwerk erst in Verbindung mit anderen Propositionen im Rahmen des Kunstsystems Sinn. Allerdings erfüllt der Satz „Kunst ist die Definition von Kunst.“<sup>157</sup>, mit dem der erste Teil von „Art after Philosophy“ endet, weder die Kriterien einer Tautologie noch einer expliziten Definition.

Mit seiner Rezeption sprachphilosophischer Thesen bereitet Kosuth den Weg für die zunehmende Selbstreflexion der diskursiven und institutionellen Bedingungen von Kunst, auch wenn es ihm in „Art after Philosophy“ gerade darum geht, die Kunst von sozialen, ökonomischen und politischen Einflüssen abzuschirmen. Die Tautologie verkörpert seinen selbstreferentiellen Kunstbegriff. Der Kunststatus von etwas entsteht

---

<sup>156</sup> Vgl. VERWOERT 2007, S. 56: „Wie Kosuth retrospektiv in seinem Aufsatz *Intention(s)*, 1996, erläutert, war (und ist) aus seiner Sicht das primäre Ziel konzeptkünstlerischer Praxis die souveräne Positionierung der eigenen Arbeit durch die direkte Umsetzung der eigenen Intentionen in transparente Ideenkunst. Mit diesem Ziel war für ihn die Hoffnung verbunden, die Machtverhältnisse im institutionellen Feld der Kunst zugunsten des Künstlers zu verschieben, weil pure Ideenkunst sich durch ihre unmissverständliche Klarheit und Direktheit selbst legitimieren und autonom machen würde gegenüber jeder Manipulation durch Kritiker, Kuratoren, Galeristen und andere Vertreter der Außenwelt. Dieses Projekt sieht Kosuth rückwirkend als gescheitert an und andere stimmen ihm darin überein.“.

<sup>157</sup> KOSUTH 1974, S. 159.

für Kosuth mit der Definition durch den Künstler. Abgesehen davon, dass er damit selbst den „tautologieartigen Rahmen der Kunst“<sup>158</sup> verlässt, reduziert er die Rahmenbedingungen von Kunst auf die Intention des Künstlers. Er treibt die Selbstermächtigung des Künstlers soweit, die Macht der Kritiker nicht nur zu relativieren, sondern zu negieren. Dass er die Kunstkritik damit provoziert hat, verwundert nicht. So wirft ihm Krauss vor, den Mythos des genialen Künstlers, wie ihn Pollock verkörpert, unter neuem Vorzeichen fortzuschreiben. Die Differenzen zwischen Kosuth und seinen Kritikern lassen sich i. d. R. auf die Vorliebe für verschiedene Theoriegebäude zurückführen. Gerade das macht „Sense and Sensibility“ für mich besonders, Krauss bezieht sich auf Wittgenstein und schlägt Kosuth so auf seinem eigenen Feld.

#### II.1.4 Alternative Konzepte in der Kunstkritik:

##### „The Dematerialization of Art“ und „Post-Object Art“

Kosuths Begriff von Konzeptkunst wechselt zwischen Ein-, Aus- und Entgrenzung, so wenn er zwischen Conceptual Art im engeren und weiteren Sinne unterscheidet, wobei er letztere als Camouflage zu entlarven versucht. Einerseits will er die Bezeichnung ausschließlich auf seine Arbeiten angewendet sehen – mit Einschränkung auch auf Art & Language.<sup>159</sup> Andererseits legt er ein theoretisches und historisches Programm vor, das im zweiten Teil von „Art after Philosophy“ den Maßstab für die Bewertung von Kollegen liefert. Kosuth tendiert hier schon dazu, nur ein Verständnis konzeptueller Kunst gelten zu lassen, nämlich seines – während alle anderen unter falscher Flagge segeln. Mit Ausnahme von Art & Language scheint er der einzige Vertreter der „Theoretical Conceptual Art“ (TCA) zu sein, die er 1975 weniger theoretischen Ansätzen gegenüberstellt. Diese bezeichnet er abfällig als „Stylistic Conceptual Art“ (SCA):<sup>160</sup> Sie verwendeten Sprache nur als „neue Art von Farbe“<sup>161</sup>, und nicht als Modell für (eine) Kunst, die sich gegen die Einordnung in eine Kunstgeschichte, verstanden als Stilgeschichte sperrt.

---

<sup>158</sup> KOSUTH 1974, S. 155.

<sup>159</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 173.

<sup>160</sup> Vgl. KOSUTH 1981b, S. 82: „*Stilistische konzeptuelle Kunst* ist in meinen Augen [...] eine formalistische Hypostasierung kulturellen Schlafwandlertums, ebenso abhängig von und ebenso aufschlußreich hinsichtlich der Institutionen der herrschenden soziopolitisch-ökonomischen Ideologie, wie es die gängige Praxis der traditionelleren Kunstherstellungsmodi (Malerei und Plastik) ist.“ Meine Hervorhebung.

<sup>161</sup> KOSUTH 1981b, S. 86.

Kosuth schrieb seine Theorie und Geschichte der Conceptual Art in dem Moment, als sich diese Ende der 1960er Jahre im Kunstbetrieb etablierte. Sie wurde zu einem Label, das auf eine Vielzahl von Künstlern Anwendung fand, die sich der stilistischen Einordnung gerade entzogen.

Ende der 1960er Jahre war Conceptual Art ein elastischer Begriff, mit dem verschiedene aktuelle Tendenzen zusammengefasst wurden. Deren kleinster gemeinsamer Nenner war die Sprengung der herkömmlichen Ismen in mehrfacher Hinsicht: Malerei und Skulptur wurden zugunsten einer intermediären Praxis aufgegeben, die Text, Foto, Film, Video und Körper einschloss – kurzum alle bis dahin kunstfernen Materialien und Medien. Die Vorstellung vom Kunstwerk als klar konturiertem Objekt lösten Arbeiten ab, die räumlich und zeitlich expandierten. An die Stelle des singulären Werkbegriffs trat ein prozessualer. Die Grenzen des Museums wurden überschritten, Natur- und Stadträume sowie die Massenmedien wurden als Präsentationsort für Kunst entdeckt.

Happening, Fluxus, Performance, Minimal Art, Pop Art und Land Art hatten neue Felder für die Kunst erschlossen. In dem Moment, wo offenbar alles Kunst sein konnte, stellte sich die Frage nach ihrer Legitimation neu. Kosuth beschäftigte in „Art after Philosophy“ die Frage, wie Kunst nach einer solchen Entgrenzung noch definiert werden könne. Er distanzierte sich von parallelen Entwicklungen, die die erweiterten Mittel der Kunstproduktion, -distribution und -rezeption „lediglich“ nutzten. Dagegen bestand er auf eine Metasprache, die (philosophische) Implikationen von Kunst reflektieren sollte. Konzeptuelle Arbeiten sollten sich nicht auf die Verwendung sprachlicher Elemente beschränken, sondern selbst wie Sprache funktionieren.

1969/1970 kann man die Conceptual Art als im Galerie- und Museumsbetrieb etabliert betrachten. Dies belegen Ausstellungen wie Harald Szeemanns *Live in Your Head. Wenn Attitüden Form werden* (Kunsthalle Bern 1969), *Prospect 69* (Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1969), *Konzeption – Conception* (Städtisches Museum, Leverkusen 1969), *Art by Telephone* (Museum of Contemporary Art, Chicago 1969) sowie *Conception – Perception* als erste Schau in den USA, die das Attribut „konzeptuell“ im Titel trug (Eugenia Butler Gallery, Los Angeles 1969). Ein Jahr später folgten Ausstellungen, wie *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (The New York Cultural Center, New York 1970), *Information* (Museum of Modern Art, New York 1970) und *Software:*

*Information Technology: Its Meaning for Art* (Jewish Art Museum, New York 1970).<sup>162</sup>

Im selben Jahr gründete Tom Marioni in San Francisco das Museum of Conceptual Art.

Zwischen den ersten öffentlichen Auftritten der Konzeptkünstler in Form eigener Beiträge zur Kunst- und Kulturkritik, alternativer Ausstellungsformate und Projekträume 1966/67 und der Integration der Konzeptkunst in den Galerie- und Museumsbetrieb lagen somit drei Jahre, für Peter Wollen „a telltale sign that the movement has arrived“<sup>163</sup>. Dabei führte, so Dreher, „[d]er Erfolgsweg der Konzeptuellen Kunst von 1968 bis 1969 [...] von kleinen Galerie-Ausstellungen im Zentrum des Kunstbetriebs in New York zur ‚Außenstelle‘ Europa und von dort zurück in die etablierten New Yorker Kulturinstitute.“<sup>164</sup>

Nicht nur das Begriffsverständnis der Conceptual Art variierte, es gab auch alternative Termini zu ihr. Auf zwei von ihnen, „The Dematerialization of Art“ und „Post-Object Art“ möchte ich eingehen, weil sich Kosuth in „Art after Philosophy“ davon abgrenzt.

In „Art after Philosophy“ distanziert sich Kosuth von Kritikern, die Conceptual Art als Stil verstehen. Fälschlicherweise wurde ihm dabei oft die Behauptung unterstellt, dass das Kunstwerk als Tautologie „keiner materiellen Realisierung bedürfe“<sup>165</sup>. Zwar trennt Kosuth zwischen Konzeption und Realisation, jedoch vertritt er nicht die Position, das Werk solle nur als Idee existieren. Tautologie meint nicht in erster Linie, dass schon die Idee (im Sinne von Plan) das Kunstwerk ist, sondern Selbstreferentialität: „Kosuths Idee von Kunst ist es [...], dass sie *keine Idee mitteilt*.“<sup>166</sup> In „Art after Philosophy“ grenzt er sich explizit von Positionen ab, die Conceptual Art als immaterielle oder objektlose Kunst verstehen.

[S]o eine Kritik [übergeht] die Intentionen (Konzeptionen) des jeweiligen Künstlers und beschäftigt sich nur mit dem ‚Endergebnis‘. In der Tat hat sich die Kritik meistens nur mit einem ganz oberflächlichen Aspekt an diesem ‚Endergebnis‘ beschäftigt, und das ist die augenscheinliche ‚Immaterialität‘ oder ‚Anti-Objekt‘-Ähnlichkeit, die zwischen den meisten ‚konzeptuellen‘ Kunstwerken besteht. [...] Wenn man meinem Gedankengang [...] gefolgt ist, kann man meine Behauptung verstehen, daß Objekte in konzeptueller Hinsicht für die Bedingung von Kunst irrelevant sind. Das soll nicht heißen, daß eine bestimmte ‚Kunst-

<sup>162</sup> Für eine detaillierte Aufstellung von Ausstellungen zwischen 1965-75, die unter den Begriff Konzeptkunst subsumiert werden, einschließlich Künstlerliste und Pressespiegel vgl. die Chronologie in RECONSIDERING THE OBJECT 1996, S. 276ff.

<sup>163</sup> WOLLEN 1999, S. 74.

<sup>164</sup> DREHER 1992, S. 188.

<sup>165</sup> Wie es kürzlich André Rottmann wieder getan hat. Vgl. ROTTMANN 2006, S. 101.

<sup>166</sup> Vgl. INBODEN 1981, S. 18.

Untersuchung‘ innerhalb der Grenzen ihrer Untersuchung Gegenstände, materielle Substanzen usw. verwenden darf oder nicht.<sup>167</sup>

Auch Kosuths Statement anlässlich der Ausstellung *Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists* belegt, dass eine immaterielle oder objektlose Kunst nicht auf seiner Agenda stand: „Insofar as they are, as models, objects concerned with art—they are art objects.“<sup>168</sup> Frances Colpitt hat gezeigt, dass die Rede von der „Entmaterialisierung der Kunst“ in Aussagen von Künstlern vor 1969 keine Rolle spielte, sie lehnten diese Vorstellung eher ab.<sup>169</sup> Die Rede von der immateriellen Kunst geht auf die Kritiker Lippard und Chandler zurück, die 1967 gemeinsam den Artikel „The Dematerialization of Art“ verfassten, der ein Jahr später in der Zeitschrift *Art International* erschien.

Für Lippard und Chandler kippte der Abstrakte Expressionismus in den 1960er Jahren in sein Gegenteil um – in eine „ultra-konzeptuelle Kunst“. Wie Lippard im Rückblick erklärt, benutzten Chandler und sie den Präfix „ultra“, um die Conceptual Art abzugrenzen von der zeitgenössischen Künstlergeneration zwischen Happening, Fluxus, Performance und Minimal Art.<sup>170</sup> Ausgehend von der Beobachtung, dass sich viele Künstler von der eigenhändigen Ausführung ihrer Arbeiten distanzieren und diese an professionelle Handwerker delegierten, sprachen sie von einer zunehmenden Entmaterialisierung der Kunst. Sie prophezeiten die völlige Annullierung des Objekts.<sup>171</sup> Noch im selben Jahr antwortete die Gruppe Art & Language mit einem Brief, in dem sie die vermeintliche Immaterialität der von Lippard und Chandler besprochenen Arbeiten hinterfragte.<sup>172</sup>

All the examples of art-works (ideas) you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object as we know it in its traditional matter-state, but they are nevertheless matter in one of its forms, either solid-state, gas-state, liquid-state.<sup>173</sup>

---

<sup>167</sup> KOSUTH 1974, S. 163.

<sup>168</sup> KOSUTH 1973a, S. 25.

<sup>169</sup> Vgl. COLPITT 2004, S.36ff.

<sup>170</sup> Vgl. LIPPARD 1995, S. 17.

<sup>171</sup> Vgl. LIPPARD/CHANDLER 1999, S. 46.

<sup>172</sup> Nach eigener Aussage entwickelten Lippard und Chandler ihre These vorwiegend an Arbeiten, die sie im Museum of Normal Art gesehen haben – einem Projektraum, den Christine Kozlov und Kosuth 1967 eröffneten. Vgl. LIPPARD/CHANDLER 1999, S. 48. Lippard und Chandler bezogen sich wahrscheinlich auf die von Kosuth kuratierte Ausstellung *Normal Art* im November 1967, worin er neben eigenen Arbeiten Künstler ausstellte, die zu zentralen Figuren der Konzeptkunst werden sollten, wie Mel Bochner, Hanne Darboven, Dan Graham, On Kawara, Christine Kozlov, Sol LeWitt, Lee Lozano, aber auch (Post-)Minimalisten wie Carl Andre, Eva Hesse, Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson und Frank Stella.

<sup>173</sup> ART & LANGUAGE 1973, S. 43.

Den Begriff „Post-Object Art“ führte Donald Karshan 1970 ein anlässlich der von ihm kuratierten Ausstellung *Conceptual Art and Conceptual Aspects*. Er fasste darunter künstlerischen Positionen zusammen, die Malerei und Skulptur ablehnten und die Vorstellung vom Kunstwerk als singulärem Objekt in verschiedene Richtungen erweiterten. Weniger formale Experimente als die Analyse des Kunstbegriffs stünden im Vordergrund. Mit „Post-Object Art“ reagierte Karshan auf die Unschärfe des Begriffs Conceptual Art. Der Artikel, in dem Karshan den Gegenstand seiner Ausstellung beschrieb, war für den Katalog bestimmt, er erschien aber erst in der Zeitschrift *Studio International* (1970). Anstelle des Vorworts enthielt der Katalog Künstlerstatements. Das Verhältnis zwischen Conceptual Art und „Post-Object Art“ blieb unklar. In einem Leserbrief wurde der Text zu Recht als „Intellectual Bouillabaisse“<sup>174</sup> bezeichnet.

Obzwar sich Kosuth in „Art after Philosophy“ sowohl von einer immateriellen und objektlosen Kunst distanziert, verherrlicht Karshan unter „Post-Object-Art“ Kosuths sprachphilosophischen Kunstbegriff – „the American earliest to begin such work“<sup>175</sup>. Die Entmaterialisierung der Kunst bzw. ihre Objektlosigkeit ist für Kosuth nurmehr Nebenprodukt einer Kunst, die sich nach dem Vorbild der Sprachkritik selbst reflektiert, nicht aber deren Ziel. Voweggenommen sei hier, dass auch Kabakov auf Lippards These von der „Entmaterialisierung der Kunst“ Bezug nimmt, wenn er den Konzeptualismus in Russland mit dem „Westen“ vergleicht.<sup>176</sup>

### II.1.5 Neutralisierung des Materials statt Entmaterialisierung

„Art after Philosophy“ zielt m. E. weniger auf eine Entmaterialisierung denn auf eine Neutralisierung des Materials. Kosuth abstrahiert von allen materiellen Fragen. Gegen den Widerstand seiner Zeitgenossen und Interpreten hält er bis in die 1990er Jahre an dieser Vorstellung fest:

Conceptual art, simply put, had as its basic tenet an understanding that artists work with meaning, not with shapes, colors or materials. Anything can be employed by the artist to set the work into play—including shapes, colors, or materials—but the form of presentation itself has no value independent of its role as a vehicle for the idea of work.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> BUSH 1970, S. 228.

<sup>175</sup> KARSHAN 1970, S. 69.

<sup>176</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“, S. 196ff.

<sup>177</sup> KOSUTH 1996, S. 407.

Material interessiert Kosuth nur in seiner Funktion als „reines“ Medium. Es soll die künstlerische Idee vermitteln, seine eigenen Qualitäten treten in den Hintergrund. Dass Kosuths Vorstellung nicht haltbar ist, zeigen schon seine frühen Neonschriften. In den materiellen Zeichenträger sind Bedeutungen eingeschrieben, die sich nicht unterdrücken lassen. Die erste Neonphase wird auf die Jahre 1965/66 datiert.<sup>178</sup> Sowohl *Self-Described and Self-Defined* als auch *Five Fives (to Donald Judd)* weichen darin von den anderen Neonarbeiten ab. *Five Fives* (1965, Abb. 7) ist eine Hommage an den Minimalkünstler Donald Judd: Neonröhren zu Zahlwörtern gebogen, von eins bis 25, die in fünf Zeilen angeordnet sind und einen linksbündigen Textblock formen. In der ersten Zeile stehen die Zahlwörter „One“ bis „Five“, in der zweiten „Six“ bis „Ten“ usw. Der Titel benennt das System, das der Arbeit zugrunde liegt. Mit Ausnahme von *Described and Self-Defined* sowie *Five Fives* lassen sich die frühen Neons in drei Gruppen einteilen, die alle eine verbalisierte Idee variieren.<sup>179</sup>

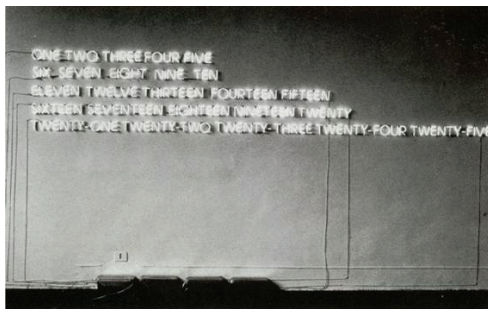


Abb. 7: Joseph Kosuth: *Five Fives (to Donald Judd)*, 1965

Zur ersten Serie gehören Arbeiten wie *Four Words Four Colors* oder *Three Color Sentence* (Abb. 9). Es handelt sich jeweils um eine polychrome Wortreihe, bei denen die Anzahl der Wörter die Anzahl der Farben bestimmt. Die Schriftzüge der zweiten Serie sind monochrom. *Five Words in White Neon*, *Five Words in Green Neon* (Abb. 8) usw. bestehen jeweils aus fünf Worten in derselben Farbe. Der Schriftzug nimmt die dem Farbbegriff entsprechende Farbigkeit an. Die Arbeiten der dritten Serie tragen alle den Titel *One and Eight – A Description*. Zu lesen und zu sehen ist: *Neon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight*. In diesem Fall benutzt Kosuth pink leuchtende Neonröhren. Mit dem Austausch des Farbbegriffes ändert sich auch die Farbigkeit des Schriftzuges. Dieser benennt die materiellen Bedingungen der Arbeit: elektrisches

<sup>178</sup> Die zweite Neonphase setzt 1981 ein. Zu Problemen der Datierung der frühen Neons vgl. DOMESLE 1998, S. 83.

<sup>179</sup> Vgl. DOMESLE 1998, S. 90.

Neonlicht zu Buchstaben gebogen, in Pink, acht Wörter. Zwar habe die Arbeit „äußerlich die Form einer linearen Zeile“, so Renate Damsch-Wiehager, allerdings bilde „ihre innere semantische Struktur die Figur eines Zirkels, da mit dem Begriff ‚Eight‘ der Satz sich selbst abzählt und damit zum Abschluss und [...] wieder zum Anfang bringt.“<sup>180</sup>



Abb. 8: Joseph Kosuth: *Five Words in Green Neon*, 1965

Bis auf *Five Fives* sind alle frühen Neonarbeiten von Kosuth einzeilige Schriftzüge, die horizontal gehängt werden. Es sind offene Serien, die potentiell fortsetzbar sind. Kosuth arbeitet in der ersten Neonphase mit einer serifenlosen Blockschrift in Großbuchstaben. Die technische Apparatur ist sichtbar. Kosuth führt die Kabel oft senkrecht zum Boden und zieht sie dann horizontal zum Transformator. Dadurch wirken, so Andrea Domesle „die dünnen Kabel [...] wie Laufstelzen, auf denen die Neonschrift balanciert.“<sup>181</sup> Die frühen Neonarbeiten zeichnen sich durch sparsame Farbigkeit aus. Bis auf die erste Serie (*Four Words Four Colors* etc.) sind sie monochrom.



Abb. 9: Joseph Kosuth: *Three Color Sentence*, 1965-66

Alle frühen Neonarbeiten gelten als tautologisch, da Verbales und Visuelles in den (Schrift-)Bildern zusammenfallen. Sie zeigen angeblich, was sie sagen und verweisen auf nichts als sich selbst. Kosuth selbst legt diese Interpretation in der Arbeit *Seeing, Reading* (1981) nahe, mit der seine zweite Neonphase beginnt. Ihr Schriftzug lautet:

<sup>180</sup> DAMSCH-WIEHAGER 1993, S. 84.

<sup>181</sup> DOMESLE 1998, S. 88.



„The object, sentence and work completes itself while what is read constructs what is seen.“ *Seeing, Reading* greift nochmals die Konzeption und Realisation der frühen Neons auf und verbindet so erste und zweite Neonphase:<sup>182</sup> Eine selbst verfasste Aussage, die das Verhältnis zwischen Sagen und Zeigen thematisiert – während Kosuth später mit Zitaten arbeitet. Erweitert wird sie um den Akt der Rezeption, da sie auf das Lesen und Betrachten anspielt. Nochmals verwendet Kosuth serifenlose Buchstaben, während er in der zweiten Neonphase Schrifttypen mit Serifen vorzieht und Neon auch zum Unter- und Durchstreichen von Zitaten benutzt.

*Seeing, Reading* liest sich wie die Gebrauchsanweisung für die frühen Neons: Der Schriftzug verweist auf ihre Zirkularität, was die Forschung dankbar aufgegriffen hat. So charakterisiert z. B. Gudrun Inboden die frühen Neons als „mimetische Tautologien“: „Auch Arbeiten wie ‚Clear Square Glass Leaning‘ und die ‚Neon-Stücke‘ sind nichts-sagende und ausschließlich sich selbst zeigende Tautologien, beweisbar nur in sich selbst.“<sup>183</sup> Im Sinne der Logik, in der Tautologie eine Aussage bezeichnet, die immer wahr ist, sind die frühen Neons nicht tautologisch, wenn überhaupt, dann im Sinne einer rhetorischen Figur (Pleonasmus), wo derselbe Sachverhalt auf verschiedene Weise wiederholt wird. Bei Kosuth steht Tautologie für Selbstreferentialität, was seine frühen Neons auf gar keinen Fall sind. Wie jedes Material haften auch farbigem (Neon-) Licht Bedeutungen an, die sich nicht gänzlich unterdrücken lassen.<sup>184</sup>

Zwar hat Kosuth mehrfach erklärt, dass das materielle, ebenso wie das formale Erscheinungsbild seiner Arbeiten unwichtig sei. Trotzdem sind seine Leuchtschriften nicht immun gegen eine jahrtausendalte Lichtikonografie. Entgegen seiner Intention hat er mit dem Einsatz von Licht der „Entmaterialisierung der Kunst“ noch zugearbeitet.

Spirituelle Vorstellungen, in denen Licht etwas Transzendentes oder Immaterielles symbolisiert, finden sich schon bei den antiken Neoplatonikern. Schon dort ist Licht nicht irdischen Ursprungs, vielmehr bringt es die Welt stufenweise durch seine Emanation (Ausstrahlung) hervor, wobei die Materie als niederste Stufe gilt. Religiöse und intellektuelle Entwicklung werden in der Lichtmetaphysik als Umkehrung der Emanati-

---

<sup>182</sup> Zu Kosuths zweiter Neonphase vgl. DOMESLE 1998, S. 95ff.

<sup>183</sup> INBODEN 1981, S. 18, vgl. auch DOMESLE 1998, S. 90, für die Beschreibung von *Clear Square Glass Leaning* als tautologisch vgl. auch STREITBERGER 2004, S. 188.

<sup>184</sup> So kommen auch Inboden, was die Selbstreferentialität von Kosuths frühen Neonschriften betrifft, schließlich Zweifel auf. Vgl. INBODEN 1981, S. 18ff.

on gedacht, als Aufstieg vom Niederen zum Höheren.<sup>185</sup> Dementsprechend muss auch Inboden einräumen: „Eine metaphysische Aussage über die Farbe verweigern die Neon-Arbeiten [von Kosuth – M. S.]; jedoch behaupten sie spürbarer als die anderen die Existenz des Metaphysischen.“<sup>186</sup>

Zudem ist in Neon, dass der Werbung entstammt, eine Herstellungs- und Gebrauchsgeschichte eingeschrieben, die die von Kosuth behauptete Selbstreferenz unterbricht und auf die Welt außerhalb der Kunst referiert. Vielleicht um jede Nähe zur Werbung zu vermeiden, hat sich Kosuth bei seinen frühen Neons für eine Typografie entschieden, die in den 1960er Jahren in der Lichtreklame noch nicht gebräuchlich war.<sup>187</sup>

Die erste Neonreklame leuchtete 1912 in Paris.<sup>188</sup> Ihre Glanzzeit erlebte sie in den 1920/30er Jahren. Sie symbolisierte die Dynamik der Großstadt, industriellen Fortschritt, wirtschaftliche Macht und zunehmend den „American Way of Life“, mit ihr wurden Luxus, Glamour und Amusement assoziiert. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg machte die Neonreklame in Las Vegas die Nacht zum Tage, bevor sie in den 1950/60er Jahre aus der Mode kam. Sie erhielt den Beigeschmack des Rotlichtmilieus, billiger Motels und Spielhöhlen. Nicht zuletzt führte Anfang der 1970er Jahre die Energiekrise zum Niedergang der Neonreklamen

Mit ihrer Übertragung vom Verbalen ins Visuelle lassen Kosuths Neons von 1965/66 an Wittgensteins *Tractatus* denken, genau gesagt, an das Verhältnis von Sagen und Zeigen. Anlässlich der von ihm kuratierten Ausstellung *Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren* (Wiener Secession, Wien 1989) erklärt Kosuth im Rückblick dazu:

Mit dem Hervortreten des Zusammenhangs von Kunst und Sprache begann die Produktion einer Sprache, deren Funktion es war, zu *zeigen*, anstatt zu *sagen*. [...] Was Kunst in dieser Erscheinungsform (selbstbezüglich) zeigt, ist, *wie* sie funktioniert. Am besten zeigt sich das in Werken, die vorgeben zu *sagen*.<sup>189</sup>

Als Tautologie sagt ein Kunstwerk somit nicht, was Kunst ist, sondern zeigt es in einem Akt der Selbstoffenbarung. Ebenso lassen sich Kosuths frühe Neons mit Wittgensteins *Bemerkungen über die Farben* (1950) in Zusammenhang bringen.<sup>190</sup> In ihnen diskutiert Wittgenstein die Frage des Solipsismus am Beispiel der Farben, so fragt er, ob

<sup>185</sup> Zur Lichtmetaphysik vgl. z. B. HAUG 2007, S. 20ff.

<sup>186</sup> INBODEN 1981, S. 20.

<sup>187</sup> Vgl. DOMESLE 1998, S. 86.

<sup>188</sup> Zur Kulturgeschichte des Neonlichtes vgl. DOMESLE 1998, S. 33ff.

<sup>189</sup> KOSUTH 1989b, o. S. Zum Verhältnis von Sagen und Zeigen im *Tractatus* vgl. Kap. „Der Einfluss von Wittgensteins *Tractatus*“, S. 64ff.

<sup>190</sup> Vgl. INBODEN 1981, S. 20.

Jeder in seiner eigenen Farbenwelt lebe, oder inwieweit die Farbwörter (rot, gelb, blau etc.) den Farbempfindungen des Einzelnen entsprächen, oder er stellt sich einen Farbenblinden vor und fragt, ob und wie dieser wohl die Farbe Rot sehe. Sukzessive verliert Wittgenstein das Vertrauen in die Farbwörter: „Daß es mir – oder allen – so scheint, daraus folgt nicht, daß es so ist.“<sup>191</sup> So verwundert es kaum, dass er in den *Philosophischen Untersuchungen* die Vorstellung einer Privatsprache genau am Beispiel der Farben hinterfragt:

Das wesentliche am privaten Erlebnis ist eigentlich nicht, das Jeder sein eigenes Exemplar besitzt, sondern daß keiner weiß, ob der Andere auch *dies* hat, oder etwas anderes. Er wäre also die Annahme möglich – obwohl nicht verifizierbar – ein Teil der Menschheit habe *eine* Rotempfindung, ein anderer Teil eine andere.<sup>192</sup>

Nun unterscheide aber niemand zwischen einem Rot, dessen Bedeutung er nur selbst kenne, und einem Rot, dessen Bedeutung er mit anderen teile, sondern man verwende in beiden Fällen dasselbe Wort.<sup>193</sup> Anhand der Farben weist Wittgenstein den Anspruch zurück, Bedeutungen außerhalb des sozialen Kontinuums erzeugen zu können: „Schau auf das Blau des Himmels, und sag zu dir selbst ‚Wie blau der Himmel ist!‘ [...] so kommt es dir nicht in den Sinn, dieser Farbeindruck gehöre nur *dir*.“<sup>194</sup>

Zwar taucht die Farbe bereits im *Tractatus* auf, so stellt Wittgenstein darin fest, dass man die Farben selbst nicht wahrnimmt, sondern immer nur einen farbigen Gegenstand sieht.<sup>195</sup> Dennoch trägt die Kontinuität, Wittgenstein revidiert seine frühe Position: Dem *Tractatus* und den *Philosophischen Untersuchungen* liegen unterschiedliche Vorstellungen von Sprache zugrunde: einerseits Sprache als Bild der Welt, andererseits Sprache als Verständigungsinstrument.

Von welcher zentralen Bedeutung die Farben in Wittgensteins Philosophie sind,<sup>196</sup> verbildlicht Derek Jarman's Film *Wittgenstein* (1993, Abb. 10) auf anschauliche Weise.

---

<sup>191</sup> WITTGENSTEIN 2001a, S. 334 (Satz 96).

<sup>192</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 366 (Satz 272).

<sup>193</sup> Vgl. ebd. (Satz 273).

<sup>194</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 367 (Satz 275).

<sup>195</sup> Vgl. WITTGENSTEIN 2006, S. 14 (Satz 2.0251): „Raum, Zeit und Farbe (Farbigkeit) sind Formen der Gegenstände.“ In seinen *Bemerkungen über die Farben* führt er diesen Gedanken weiter aus. So ist es unmöglich, die Farbe von der Farbwirkung eines Gegenstandes zu trennen: „Unsre Farbbegriffe beziehen sich manchmal auf Substanzen (Schnee ist weiß), manchmal auf Oberflächen (dieser Tisch ist braun), manchmal auf die Beleuchtung (im rötlichen Abendschein), manchmal auf durchsichtige Körper.“ WITTGENSTEIN 2001a, S. 347. (Satz 255).

<sup>196</sup> Vgl. LE RIDER 2000, S. 281: „In den von Ludwig Wittgenstein veröffentlichten Texten [...] stellt die Problematik der Farben sicherlich das am häufigsten behandelte Thema dar. Quantitativ gesprochen repräsentiert sie bestimmt ein gutes Viertel der Schriften Wittgensteins.“

Deshalb möchte ich die bisherigen Ausführungen zu Wittgenstein in Form eines Exkurses über Jarmans Film zusammenfassen.

Der Film<sup>197</sup> erzählt Wittgensteins Leben, angefangen von dessen Kindheit in einer Wiener Industriellenfamilie, über die Flugexperimente in Berlin und Manchester, das Trauma des Ersten Weltkrieges, die Zeit in Cambridge, der Rückzug aus der akademischen Welt, und so fort bis zu Wittgensteins Tod. Jarman, der sich primär als Maler verstanden hat, nähert sich Wittgensteins Denken über die Farbe an.<sup>198</sup> Die Szenen spielen nicht vor realistischen, sondern vor schwarzen Hintergründen, vor denen die Protagonisten in minimalistischen Kulissen agieren, exzentrisch kostümiert in leuchtenden Farben, einzig Wittgenstein ist zurückhaltend gekleidet. Ihn gibt es im Film gleich zweimal, wobei der Junge Wittgenstein als autobiografischer Erzähler fungiert. Sein Gesprächspartner ist ein grüner Marsmensch namens Mr. Green<sup>199</sup>, der alles hinterfragt.



Abb. 10: Derek Jarman: *Wittgenstein*, 1993, Film, 70 min.

Wie Kosuth thematisiert auch Jarman das Verhältnis zwischen Sagen und Zeigen am Beispiel der Farbe. Der Film zeigt allerdings nicht, was die Protagonisten sagen, so

<sup>197</sup> Der Film *Wittgenstein* war ein Auftragswerk. Geplant war ein ca. einstündiger Fernsehfilm im Rahmen einer zwölfteiligen Serie von Biopics (Biographical Pictures) über Philosophen (Sokrates, Spinoza, Locke usw.) für den Fernsehsender Channel Four. Die Serie wurde in der Form nie realisiert. Das Drehbuch für *Wittgenstein* schrieb Terry Eagleton. Er und Jarman überwarfen sich im Laufe der Dreharbeiten. Zur Entstehungsgeschichte des Films vgl. O'PRAY 1996, S. 194ff. u. WYMER 2005, S. 158ff.

<sup>198</sup> Vgl. O'PRAY 1996, S. 198: „In his notes to the film, Jarman remarks that Wittgenstein's book *Remarks on Colour* led him back to the *Tractatus*. It seems that for Jarman *Remarks on Colour* supplied not only means of coding the design of film, but more importantly a way approaching the philosopher through visual arts.“

<sup>199</sup> Vgl. WYMER 2005, S. 162: „Jarman took the idea of a Martian asking 'How many toes do philosophers have?' from something Wittgenstein wrote only a month before his death and which appears in his posthumous book *On Certainty*. Jarman proceeds to develop the conceit in ways which amusingly question the notion of certainty. He has 'Mr. Green' echo a famous lecture by the [...] philosopher G. E. Moore by declaring that 'I know this is a hand ... it's a certain certainty', only what he is holding up is a green claw.“ Für Rowland Wymer verkörpert der Marsmensch auch Wittgensteins Entfremdung: „His largely secret homosexuality probably increased this feeling of alienation [...]. Towards the end of his life he wrote, '[I] feel myself to be an alien in the world' [...].“ WYMER 2005, S. 163. Zum Zusammenhang zwischen der Geniereligion des Wiener Fin de Siècle und Wittgensteins Homosexualität vgl. auch MACHO 2001, S. 60.

behauptet Mr. Green in der Schlusszene, „Green is Green“, während er an Wittgensteins Totenbett seine Farbe verliert. Die Frage, wie Wörter und Bilder etwas repräsentieren, greift Jarman auch in anderen Szenen auf. So lässt er Wittgenstein seinen Studenten erklären, dass Sprache in Lebenswelten eingebunden ist und Sinn erst in der Interaktion mit Anderen entsteht.

I used to believe that language gave us a picture of the world. But it can't give us a picture of how it does that. That would be like trying to see yourself seeing something. How language does that is beyond expression. That is the mystery. That was all wrong. Language isn't a picture at all. It's a tool; an instrument. There isn't just one picture of the world, there are a lots of different language games. Different forms of life, different ways of doing things with words – they don't all hang together.<sup>200</sup>

Der Film erzählt in anschaulichen Bildern, wie Wittgenstein dem solipsistischen Denken zu entkommen versucht: so wenn sich der junge Wittgenstein die Ohren zuhält, weil ihm die eigenen Worte von einem Chor zurückhallen; als Grundschullehrer brüllt er seine Schülerin an: „Do you understand what I'm saying?“ In einer anderen Szene erläutert er seinem Liebhaber das Privatsprachargument: „There is no private meaning. We are what we are only because we share a common language and common forms of life.“<sup>201</sup> Wohl am deutlichsten kommt das Leiden am Solipsismus zum Ausdruck, wenn Wittgenstein in einem Käfig vor einem Papagei in einem kleineren Käfig hockt, und aus dem Off tönt, dass es aussichtslos sei, „gegen die Grenzen der Sprache anzurennen“.<sup>202</sup>

Kosuths abschätzige Bemerkungen über die Farbe zeigen, dass er ihre zentrale Bedeutung bei Wittgenstein erkennt, so wenn er die „stilistischen“ Konzeptkünstler (SCT) kritisiert, weil sie Sprache nur als „eine neue Art von Farbe“<sup>203</sup> benutzen. Bereits in einem Kommentar zu *Clear Square Glass Leaning* distanziert er sich von der Farbe: „So I liked glass because it had no color to speak of, except for the color it reflected from its environment.“<sup>204</sup> Gewöhnlich arbeitet Kosuth in Schwarzweiß, insofern stechen die Neonschriften aus seinen übrigen Arbeiten hervor.

Man kann einem Künstler schwerlich vorwerfen, dass er sich nur auf bestimmte Aspekte eines philosophischen Werkes bezieht. Aber es verwundert schon, dass Kosuth den Widerspruch zwischen Wittgensteins Privatsprachenargument und seinen eigenen

---

<sup>200</sup> Zit. n. FREY 2008, S. 102.

<sup>201</sup> Zit. n. WYMER 2005, S. 165.

<sup>202</sup> In seinem *Vortrag über Ethik* (1929) bemerkt Wittgenstein im Rückblick auf den *Tractatus*: „Es drängte mich, gegen die Grenze der Sprachen anzurennen [...]. Dieses Anrennen gegen die Wände unseres Käfigs ist völlig und absolut aussichtslos.“ WITTGENSTEIN 2001, S. 358f.

<sup>203</sup> KOSUTH 1981b, S. 86.

<sup>204</sup> KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 40.

Thesen übersieht. Die Revision, der Wittgenstein sein Denken über die Sprache unterzogen hat (von der Sprache als Bild zur Sprache als Mittel zur Verständigung), reflektiert Kosuth selbst in der von ihm kuratierten Ausstellung *Wittgenstein und das Spiel des Unsagbaren* anlässlich des 100. Geburtstages des Philosophen nicht.<sup>205</sup>

Kosuths selbstreferentielle Kunst, für die die Neonarbeiten Beispiele sein sollen, leitet sich eher aus der Minimal Art ab, als aus den Schriften Wittgensteins, was sich jedoch nicht ausschließt. So spricht Macho von Wittgensteins „Minimal Philosophy“<sup>206</sup>, umgekehrt bezieht sich auch die Kritik der Minimal Art auf den Philosophen. In ihrem Artikel „ABC Art“, der 1965 in der Zeitschrift *Art in America* erschienen ist, behauptet Barbara Rose, dass viele Minimalisten Wittgenstein gelesen haben:<sup>207</sup>

Wenn Jasper Johns' Notizbücher wie eine Parodie von Wittgenstein erscheinen, dann sehen Judds und Morris' Skulpturen oft so aus wie Illustrationen von Sätzen dieses Philosophen. [...] Es gibt nicht den Wunsch, das Physische zum Metaphysischen oder zum Metaphorischen hin zu übersteigen. Die Sache soll also vermutlich nichts anderes ‚bedeuten‘ als das, was sie ist; das heißt, sie soll an nichts anderes außer sich selbst erinnern.<sup>208</sup>

In „Art after Philosophy“ erkennt Kosuth den Einfluss der Minimal Art auf die Conceptual Art an.<sup>209</sup> Ein Jahr später distanziert er sich im Interview mit Jeanne Siegel von Konzeptkünstlern, die nur „a kind of Minimal Art using words“<sup>210</sup> betrieben. Mit ihrer repetitiven Struktur, die sich von Malerei und Skulptur abgrenzt,<sup>211</sup> zeigt *Clear Square Glass Leaning* aber ausgesprochen deutlich, woher Kosuths selbstreferentielle Kunst stammt. Auch die Widmung in seiner Neonarbeit *Five Fives* verweist auf Judd als Vorbild.

Über Judds Einfluss auf zeitgenössische Künstler mokieren sich Karl Beveridge und Ian Burn von *Art & Language* schon 1975. Judd habe sich zu einer „fast sakrosankten

---

<sup>205</sup> KÖB 1989, S. 3. Edelbert Köb begründet die Entscheidung der Wiener Secession für Kosuth als Kurator damit, dass es eine Ausstellung zur Wirkungsgeschichte von Wittgenstein auf die Kunst werden sollte, und nicht eine Ausstellung von Kunst über Wittgenstein. Tatsächlich ist es gelungen, letzteres zu vermeiden; ob es gelungen ist, ersteres umzusetzen, scheint mir zweifelhaft. So schrieb Kosuth im Vorwort des Katalogs: „Eine der Lehren, die wir für die Kunst aus den *Philosophischen Untersuchungen* ziehen können, besteht meiner Meinung nach darin, daß der späte Wittgenstein mit seinen Gleichnissen und Sprachspielen versuchte, theoretische *Text-Objekte* zu konstruieren, die Aspekte der Sprache erkennbar machen (*zeigen*) würden, die er philosophisch nicht explizit sagen konnte. Dieser Aspekt der Philosophie – ein Prozeß, der sich zeigt – widersetzt sich der Verdinglichung direkter philosophischer Aussage.“ KOSUTH 1989b, o. S.

<sup>206</sup> MACHO 2001, S. 34.

<sup>207</sup> Vgl. ROSE 1998, S. 300.

<sup>208</sup> ROSE 1998, S. 298.

<sup>209</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 157.

<sup>210</sup> KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 50.

<sup>211</sup> Vgl. KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 41: „I had succeeded in making a work of art which was neither a sculpture (on the floor) nor a painting (on the wall).“

Figur“ entwickelt, die „über gewöhnliche Kritik erhaben“ scheint.<sup>212</sup> Gerade, was den Kult um die eigene Person betrifft, sei er modellhaft. Judds Texte seien wie Handbücher zu seinen Objekten. „Für viele Künstler, insbesondere für Morris, aber auch Smithson, Bochner und Kosuth, waren sie [Judds Texte – M. S.] ein Modellfall, wie man das öffentliche Image seiner Arbeiten in den Kunstzeitschriften ‚kontrollieren‘ kann.“<sup>213</sup>

Judd hat seine Arbeiten als „spezifische Objekte“ in Abgrenzung zur Malerei und Skulptur bezeichnet, ihre Spezifität verdanken sie der Verwendung industrieller Materialien, angefangen von vorgefabrizierten Elementen bis hin zur völligen Mechanisierung des Herstellungsprozesses. Er benutzte nur „einfache Materialien“<sup>214</sup>, die seiner Ansicht nach auf nichts außer sich selbst verwiesen.

Judds Referenzverweigerung unterscheidet sich nicht sonderlich von der von Kosuth: Bei Judd geht das Material in reiner Präsenz auf, bei Kosuths im reinen Konzept. Im Anschluss an die Minimal Art konzeptualisiert Kosuth die Trennung zwischen Entwurf und Ausführung, wodurch das Kunstmachen zu einer intellektuellen Angelegenheit wird. Außerdem zerstört er die Objekthaftigkeit der Minimal Art. Aus der Selbstevidenz minimalistischer Objekte wird die Selbstreferenz konzeptueller Zeichen, oder wie Colpitt es zusammenfasst: „The step from Judd’s self-referentiality to Kosuth’s self-definition is reductive, in the sense that Conceptual tautology is the specific object minus the object (in Judd’s sense of the term), an elimination of just one more expendable convention.“<sup>215</sup>

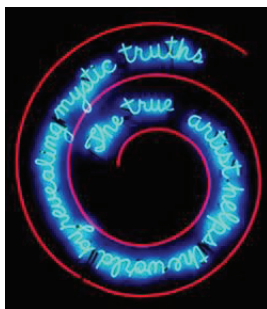


Abb. 11: Bruce Nauman: *Window or Wall Sign*, 1967

Gegen die Neutralisierung des Materials, die jede Referenz auf die Welt verweigert und auf ihrem bloßen Vorhandensein in ihr beharrt, hat sich schon unter zeitgenössischen Künstlern Widerstand geregt. Beispielhaft dafür ist *Window or Wall Sign* (1967,

<sup>212</sup> BEVERIDGE/BURN 1998, S. 498.

<sup>213</sup> BEVERIDGE/BURN 1998, S. 499.

<sup>214</sup> JUDD 1998, S. 70.

<sup>215</sup> COLPITT 2004, S. 38.

Abb. 11) von Bruce Nauman. Es handelt sich ebenfalls um eine Neonschrift, in der sich wie in *Self-Described and Self-Defined* ein gewisses Selbstverständnis artikuliert.

Auf *Window or Wall Sign* steht in einer kindlichen Schrift, in blauem Neon folgender Satz geschrieben: „The true artist helps the world by revealing mystic truths.“ Wie bei Kosuth liegt das Primat auf dem Lesen und nicht auf dem Sehen,<sup>216</sup> stammt der Satz von Nauman selbst, wird die technische Apparatur nicht versteckt und verweist der Titel auf den Ort der Hängung – an der Wand oder im Fenster. Die Schrift verläuft spiralförmig, sie wird von einer Spirale in Orange farbigem Neon gerahmt. Im Gegensatz zu Kosuth bezieht sich Nauman direkt auf die Reklame, wenn er die Farben einer amerikanischen Bierwerbung zitiert,<sup>217</sup> auch die Typografie wird zu der Zeit in der Reklame benutzt. Nicht zuletzt hat Nauman *Window or Wall Sign* wie ein Firmenschild in sein Atelierfenster gehängt – einem ehemaligen Kolonialwarenladen in San Francisco.<sup>218</sup> Während Domesle in Naumans Neon einen ironischen Kommentar auf den romantischen Künstlermythos sieht,<sup>219</sup> weist Brenda Richardson auf den Einfluss von Wittgenstein hin, da vom es Betrachter/Leser abhängt, wie der Satz in *Window or Wall Sign* verstanden wird.<sup>220</sup>

More importantly, the piece drew on the information Nauman was absorbing from his reading of Ludwig Wittgenstein. The artist was especially attracted by the philosopher's method of analyzing the ambiguous function of language as a means of communication.<sup>221</sup>

### II.1.6 Der Einfluss von Wittgensteins *Tractatus*

Es kursiert die These, dass sich Kosuths Interesse Ende der 1960er Jahre vom *Tractatus* zu den *Philosophischen Untersuchungen* verschoben hat.<sup>222</sup> Seine Terminologie in „Art after Philosophy“ (Untersuchung, analytische und synthetische Proposition, Tautologie, Definition usw.) lässt jedoch keinen Zweifel. Er ist eher dem Frühwerk von Wittgenstein verpflichtet – auch wenn Kosuth mitunter das eine mit dem anderen

<sup>216</sup> Vgl. RICHARDSON 1982, S. 20.

<sup>217</sup> Vgl. RICHARDSON 1982, S. 19.

<sup>218</sup> Vgl. DOMESLE 1998, S. 166.

<sup>219</sup> Vgl. DOMESLE 1998, S. 167: „Was soll man vom ‚wahren‘ Künstler halten, der Wahrheiten wie ein Wahrsager verspricht? [...] Der junge Mann, der hier seinen Standpunkt ‚beleuchtet‘, zeigt den Künstler in damals anrühigem Neonschein als zwielichtige Gestalt: als vollmundigen Verführer, als phantasierend sprudelnden Jahrmarktbuden-Zauber, [...] als Gaukler, der seine ‚Kunststücke‘ vorführt, als scheinheiligen Gauner, als bierselig an das Wahre Glaubenden.“

<sup>220</sup> Vgl. RICHARDSON 1982, S. 20.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Vgl. DAMSCH-WIEHAGER 1993, S. 80 u. RÖMER 2004, S. 209.



vermischt. Das zeigt sich in seiner Vorliebe, Sprache nach dem Modell der Logik zu verstehen. Im Folgenden möchte ich zum besseren Verständnis kurz auf die Beziehung zwischen Denken, Sprache und Welt im *Tractatus* eingehen, bevor ich zur Kritik an Kosuths Sprachbegriff von seinen Künstlerkollegen komme.

Wittgenstein stellt im *Tractatus* die These auf, dass sich zwar nicht sagen lasse, was die Welt ist, sich dies jedoch in der Struktur analytischer Aussagen zeige: „Was *sich* in der Sprache ausdrückt, können *wir* nicht durch sie ausdrücken. Der Satz *zeigt* die logische Form der Wirklichkeit. Er weist sie auf. [...] Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.“<sup>223</sup> Der gegenseitige Ausschluss von Sagen und Zeigen basiert auf seiner Bildtheorie des Satzes.

Die Bildtheorie des Satzes bildet den Kern des *Tractatus* und setzt voraus, dass Sprache und Welt etwas gemeinsam haben, nämlich ihre logische Struktur. Demnach sind die Wörter eines Satzes genauso angeordnet, wie die Gegenstände eines Tatbestandes. Tatbestände bilden die elementaren Bausteine der Welt und beschreiben die Stellung der Gegenstände zueinander. Der Satz fungiert als Modell der Welt, wobei die Logik den Maßstab bildet. Zwar erklärt Wittgenstein die Sprachanalyse zu Mittel und Zweck der Philosophie, d. h. wie von den Gegenständen gesprochen wird, anstatt der Gegenstände selbst, dennoch bleibt der *Tractatus* in Teilen der Ontologie verpflichtet. Mittels logischer Analyse aufzudecken, woraus ein Satz sich aufbaut, kommt aufgrund der Bildtheorie der Aufdeckung des Weltaufbaus gleich:

Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. [...] Auf den ersten Blick scheint der Satz – wie er etwa auf dem Papier gedruckt steht – kein Bild der Wirklichkeit zu sein, von der er handelt. Aber auch die Notenschrift scheint auf den ersten Blick kein Bild der Musik zu sein, und unsere Lautzeichen-(Buchstaben-)Schrift kein Bild unserer Lautsprache. Und doch erweisen sich diese Zeichensprachen auch in gewöhnlichem Sinne als Bilder dessen, was sie darstellen. [...] Die Grammophonplatte, der musikalische Gedanke, die Notenschrift, die Schallwellen, stehen alle in jener abbildenden Beziehung zu einander, die zwischen Sprache und Welt besteht. Ihnen allen ist der logische Bau gemeinsam. [...] Die Möglichkeit aller Gleichnisse, der ganzen Bildhaftigkeit unserer Ausdrucksweise, ruht in der Logik der Abbildung.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 33f. (Satz 4.121 u. 4.1212).

<sup>224</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 26f. (Satz 4.01-4.015). Zur Veranschaulichung der Bildtheorie des Satzes hilft es, sich ihre Herkunft zu vergegenwärtigen: „Tatsächlich wurde Wittgensteins Grundidee, die Sprache sei ein ‚Abbild‘ der Wirklichkeit durch einen Unfallbericht inspiriert. ‚Es geschah im Herbst 1914 an der Ostfront. In einer Zeitschrift las Wittgenstein etwas über einen Pariser Prozeß, der einen Autounfall betraf. Im Laufe der Verhandlung wurde vor Gericht ein Miniaturmodell des Unfalls gezeigt. Hier diente das Modell als Satz, d. h. als Beschreibung eines möglichen Sachverhalts. Die Funktion verdankt es einer Entsprechung zwischen den Teilen des Modells (den Miniaturhäusern, -autos, -menschen) und Dingen in der Realität (Häusern, Autos und Menschen). Nun kam es Wittgenstein in den Sinn, man könne die Analogiebeziehung umkehren und sagen, daß der *Satz* – vermöge einer ähnlichen Entsprechung zwischen seinen Teilen und der Welt – als Modell oder *Bild* dient. Die Art und Weise, in

Der *Tractatus* gehört wie die Texte von Frege und Russell, auf die er sich bezieht, zur Philosophie der Idealsprache. Unter dem Einfluss der Mathematik wollten Frege und Russell eine von den alltäglichen Unklarheiten bereinigte formale Sprache entwickeln, um, wie Frege in seiner *Begriffsschrift* (1879) erklärte, „die Herrschaft des Wortes über den menschlichen Geist zu brechen“<sup>225</sup>. Aufgrund der Unzulänglichkeit der Sprachpraxis bedurfte es dazu einer idealen Sprache – *eine[r] der arithmetischen nachgebildeten Formelsprache des reinen Denkens*, wie Frege seine *Begriffsschrift* untertitelte. Wittgenstein sehnte sich ebenfalls nach einer Algebra des Denkens. Im Anschluss an Frege konstruierte er einen engen Zusammenhang zwischen Satz und Gedanken: „Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke. [...] Im Satz drückt sich der Gedanke sinnlich wahrnehmbar aus.“<sup>226</sup>

Im *Tractatus* unterscheidet Wittgenstein drei Klassen von Sätzen: erstens, „sinnvolle“, d. h. empirische Sätze, die aussagen, ob ein Tatbestand richtig oder falsch ist; zweitens, „sinnlose“ Sätze, wie Tautologien und Kontradiktionen, die nichts aussagen, in denen sich aber das logische Fundament von Sprache und Welt zeige; und drittens, „unsinnige“ Sätze, d. h. ethische, mystische und ästhetische, in denen die Sprache an ihre Grenze komme. Der Schlusssatz des *Tractatus* lautet: „*Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.*“<sup>227</sup>

Später revidiert Wittgenstein seine Auffassung, bis auf den Punkt, dass die Sprachanalyse Methode und Ziel der Philosophie sein soll. Im Zentrum der *Philosophischen Untersuchungen* steht nicht mehr die Entwicklung einer Idealsprache nach dem Vorbild der Logik, sondern die Analyse des konkreten Sprachgebrauchs, oder wie Macho es auf den Punkt bringt: „Die These von der Unhintergebarkeit der Logik wurde durch die These von der Unhintergebarkeit der Grammatik ersetzt.“<sup>228</sup>

Dagegen hält Kosuth an der logischen Analyse fest, wenn er in „Art after Philosophy“ postuliert:

---

der die Teile des Satzes miteinander verbunden sind – die *Struktur* des Satzes –, ist ein Bild einer möglichen Verbindung von Elementen der Wirklichkeit: ein möglicher Sachverhalt.“ Georg Henrik von Wright, *Ludwig Wittgenstein: Eine biographische Skizze*, Frankfurt a. M. 1986, zit. n. MACHO 2001, S. 40.

<sup>225</sup> Zit. n. KANTERIAN 2004, S. 20.

<sup>226</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 17 (Satz 3 u. 3.1).

<sup>227</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 9.

<sup>228</sup> MACHO 2001, S. 48.

[D]er Künstler befaßt sich als Analytiker nicht unmittelbar mit den materiellen Eigenschaften der Dinge. Er beschäftigt sich nur damit, wie 1) Kunst zu konzeptueller Entfaltung fähig ist und wie 2) seine Propositionen imstande sind, jener Entfaltung logisch zu folgen. [...] Infolgedessen läßt sich sagen, Kunst gehe nach einer Logik vor.<sup>229</sup>

### II.1.7 *Language Is Not Transparent*. Kritik von Künstlerkollegen

*Self-Described and Self-Defined* ist für Kosuths Arbeiten der 1960er Jahre symptomatisch, insofern er Sprache als Medium für seine „Untersuchung der Grundlagen des Begriffs Kunst“<sup>230</sup> privilegiert, und in ihr ein neutrales Transportmittel sieht. Im Gegensatz zu Kollegen wie LeWitt setzt Kosuth Sprache mit Idee gleich, wobei er sich an der Bedeutung des englischen Wortes „concept“ orientiert – weniger im Sinne von Plan denn von abstrakter Idee. Für ihn kommt (logisches) Denken einem lautlosen Sprechen gleich, mithilfe dessen sich Dinge, wie z. B. das Wesen der Kunst (nature of art) begreifen ließen.

1969 fand das Symposium *Art Without Space* statt, an dem neben Kosuth Barry, Huebler und Weiner teilnahmen. Von Siegelaub auf die Rolle der Sprache in seinen Arbeiten hin befragt, antwortete Kosuth:<sup>231</sup>

[W]enn man mit Sprache arbeitet, dann konzeptuell, und wenn man konzeptuell arbeitet, dann tut man das auf eine sehr allgemeine Weise. Meine Methode ist, klar zu machen, daß ich Sprache verwende, um über die Sprache hinauszugehen. Man erkennt allmählich, daß, wenn man Sprache verwendet, *sie als Medium unsichtbar wird*, so dass man sich nicht auf spezifische Einzelheiten konzentriert [...]. Komposition und Geschmack sind spezifisch, aber Sprache ist *neutral*, weil sie auf so vielfältigen Weisen verwendet wird.<sup>232</sup>

Die Vorstellung von Sprache als Material lehnt Kosuth ab, das unterscheide seine Conceptual Art auch von der Literatur.<sup>233</sup> Weiner wandte dagegen ein: „Du magst das Wort ‚konzeptuell‘. Für dich ist das in Ordnung, bei dir paßt es. Aber mir scheint eigentlich nicht, daß es bei mir paßt. Ich denke nicht, daß es da ein vorgefaßtes Konzept gibt, *das Material ist zu erratisch*.“<sup>234</sup>

Wie Kosuth wollte auch Weiner die Festlegung des Kunstwerkes auf bestimmte Materialien und Medien überwinden, insbesondere seine Determination durch die Malerei und Skulptur. Auch Weiner bevorzugte die Form sprachlicher Werkdefinitio-

<sup>229</sup> KOSUTH 1974, S. 151.

<sup>230</sup> KOSUTH 1974, S. 161.

<sup>231</sup> Vgl. Siegelaub in KUNST OHNE RAUM 2004, S. 33. Das Symposium organisierte Siegelaub – es wurde am 02.11.1969 auf WBAI-FM in New York ausgestrahlt.

<sup>232</sup> Kosuth in KUNST OHNE RAUM 2004, S. 34. Meine Hervorhebung.

<sup>233</sup> Vgl. ebd.

<sup>234</sup> Weiner in KUNST OHNE RAUM 2004, S. 35.

nen. 1968 veröffentlichte er sein erstes Buch: eine Serie von *STATEMENTS* unter gleichnamigen Titel, pro Seite ein Statement, in Kleinbuchstaben und Schreibmaschienschrift gedruckt, für den Preis von \$ 1,95.<sup>235</sup> Den unpersönlichen Ausdruck „Statement“ übernahm Weiner aus der Buchhaltung – erbrachte Leistungen wurden unter dem Verweis „statement enclosed“ zugestellt.<sup>236</sup>

Weiners Statements, wie z. B. *Two Minutes of Spray Painted Directly upon the Floor from a Standard Aerosol Spray Can* sind nach Gregor Stemmrich so formuliert, „daß eine Handlung als abgeschlossen dargestellt wird und keine Angaben darüber gemacht werden, wer sie ausführte, wann und warum sie ausgeführt wurde und meist auch nicht, wo sie ausgeführt wurde“<sup>237</sup>. Ergänzen lässt sich: Wurde sie überhaupt ausgeführt oder existiert sie nur als Schreib- und Leseakt?

In Ausstellungen lässt Weiner auf Anfrage einzelne Statements direkt auf die Wand auftragen oder (nochmals) ausführen. Anders als viele Konzeptkünstler gibt er damit die gleichzeitige Präsentation von Konzeption und Realisation auf. Seine Statements benennen das genutzte oder das zu nutzende Material und Verfahren. Im Unterschied zu Kosuths Neonschriften, wie *Neon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight* sind sie performativ, denn die (Sprach-)Handlung wird durch die Verwendung von Verben betont. Auf diese Weise trägt Weiner der Materialität von Sprache Rechnung, die eine bestimmte Handlung und Erfahrung erst ermöglicht, im Gegensatz zu Kosuth.

Schon auf dem Symposium *Art Without Space* zeichneten sich somit künstlerische Differenzen ab. Letzten Endes waren es aber politische und persönliche Unstimmigkeiten, die zum Bruch zwischen Kosuth und Weiner führten.<sup>238</sup>

---

<sup>235</sup> Vgl. OSBORNE 2002, S. 124.

<sup>236</sup> Vgl. STEMMRICH 2004, S. 471.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Vgl. WEINER 2004a, S. 365: „Ich war vier oder fünf Monate lang mit Kosuth befreundet. Ich mochte seine Arbeiten aus den sechziger Jahren. Ich habe einiges für ihn getan, auch später noch. Aber ich mag den Mann nicht. Ich meine, er ist korrupt. Aber ich habe keinen Kontakt mit Kosuth. Er hat seit mindestens fünfundzwanzig Jahren keine Kunst mehr gemacht. Und das ist wie mit einem Rock’ n’ Roll-Musiker, der einmal sehr gut war und ein guter Kollege war und mit dem man zusammen gesungen hat. Aber dann fängt er an, immer nur denselben Song zu singen, und man verliert den Kontakt, nach zehn Jahren verliert man das Interesse, und nach fünfzehn Jahren ist nur noch Party-Smalltalk ... Aber als ich mit Kosuth befreundet war, war er ein sehr anständiger Kollege, mit dem man gut arbeiten konnte. [...] Er machte sich gut in der Zusammenarbeit mit Siegelau und mir. Denn ich war seit 1964 mit Siegelau befreundet, 1964 und 1965 habe ich bei ihm in New York ausgestellt. Ich habe Kosuth Siegelau vorgestellt. Kosuth war sehr gut [...]. Wir waren vier oder fünf Monate die besten Freunde. Aber dann zerbrach das [...]. Ich bin kein logischer Positivist, ich bin ein echter amerikanischer Sozialist. Und an dem Punkt haben wir uns getrennt. Er wollte ein akademischer Künstler sein, er wollte einen Platz in dem System, gegen das er angeblich war, und er wurde zu einem Lehrer.“

Nicht nur Weiner zweifelte die materielle Indifferenz von Sprache an. Auch Mel Bochner vertraute der sprachlichen Repräsentation weniger als Kosuth, der bei ihm an der School of Visual Arts in New York studiert hatte:<sup>239</sup> „You cannot merely appropriate language and act as if doesn't come with a set of cultural constraints.“<sup>240</sup>



Abb. 12: Mel Bochner: *Language Is Not Transparent*, 1970

Beispielhaft dafür ist Bochners Arbeit *Language Is Not Transparent* (Abb. 12), für die er ein schwarzes Rechteck direkt auf die Wand malte. Tropfspuren liefen von dessen Unterseite, z. T. bis auf den Boden herab. In großen Blockbuchstaben hatte er mit weißer Kreide auf die schwarze Fläche geschrieben: „1. Language Is Not Transparent.“ Es blieb bei Paragraph eins. In dieser Form realisierte Bochner die Arbeit erstmals für die Ausstellung *Language IV*, die 1970 in der Dwan Gallery stattfand.<sup>241</sup> In einer früheren Version von 1969 (Abb. 13) stempelte er den Satz in vier Zeilen untereinander: in der ersten einmal, in der zweiten zwei Mal, in der dritten drei Mal usw – in der Wiederholung wurde der Satz buchstäblich unlesbar.

In den Tropfspuren der schwarzen Farbe bei *1. Language Is Not Transparent* werden die Grenzen einer sich selbst beschreibenden und sich selbst definierenden Kunst sichtbar, die ausschließlich an dem interessiert ist, was gesagt wird oder sich zeigt, und nicht wie, wann, wo und warum etwas gesagt wird oder sich zeigt. Bochners Geste

<sup>239</sup> 1965 hatte Bochner (unter Dore Ashton) einen Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der School of Visual Arts, an die Kosuth im selben Jahr als Student kam. Bochner erinnerte sich, dass Kosuth 1965/66 auch bei ihm studiert hat. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 111.

<sup>240</sup> Bochner im Interview mit Jessica Prinz (27.06.1994). Zit. n. PRINZ 1995, S. 192.

<sup>241</sup> Zwischen 1967 und 1970 fand in der Dwan Gallery in New York jährlich eine *Language*-Ausstellung statt. Die erste Show, *Language to Be Looked at and/or Things to Be Read* kuratierte Robert Smithson. An ihr nahmen u. a. Carl Andre, Walter de Maria, Dan Flavin, Dan Graham, Jasper Johns, On Kawara, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Robert Morris, Claes Oldenburg, Ad Reinhardt teil. Sie stellte zudem mit Marcel Duchamp, René Magritte, Filippo Marinetti und Francis Picabia auch Positionen der historischen Avantgarde vor, die Sprache als Material in ihren Arbeiten benutzten. Auch Smithson teilte Kosuths Auffassung nicht. 1972 ergänzte er den ursprünglichen Presstext um folgenden Satz: „My sense of language is that it is matter and not ideas–i.e., ‘printed matter’.“ SMITHSON 2002, S. 228f. Kosuth nahm ab der zweiten Show an dem jährlichen Event teil. Vgl. die Chronologie in RECONSIDERING THE OBJECT 1996, S. 277ff.

verweist auf den blinden Fleck innerhalb von Kosuths Konzeption: Sprache teilt Bedeutungen nicht nur mit, sondern bestimmt sie entscheidend mit. So beruht jede sprachliche Repräsentation auf einer paradoxen Konstellation: dem Gegen- und Miteinander von Zeichen und Bezeichnetem. Folglich ist Sprache nicht transparent – kein Fenster, durch das die Intention des Künstlers durchscheint. Sondern sie ist konkret, wie die gemalte Version *Language Is Not Transparent* veranschaulicht: Die weiße Kreide auf dunklem Grund lässt an eine Schulstunde denken; die Ordinale, die dem Satz Autorität verleiht, parodiert Kosuths didaktische Diktion; dass Bochner den Satz 1970 per Hand schrieb, kann als Abkehr von der industriellen Fabrikation gelesen werden, die die Minimalisten und Konzeptualisten privilegierten. Nicht zuletzt spielen die Tropfspuren und die monochrome Farbigkeit der Wandarbeit auf die Herkunft der Conceptual Art aus der modernistischen Malerei an, von der sich Kosuth in „Art after Philosophy“ kategorisch abgrenzt.

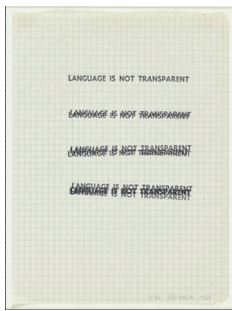


Abb. 13: Mel Bochner: *Language Is Not Transparent*, 1969

Wenn Kosuth auf die konzeptuellen Prämissen jeder Perzeption von Kunst verweist, so relativiert Bochner deren zunehmende Verabsolutierung, indem er wiederum auf die perzeptiven Prämissen jeder Konzeption von Kunst verweist. Kosuths abgründiges Misstrauen gegenüber dem Bild geht mit einem grenzenlosen Vertrauen in Text einher. Bei Kabakov weicht dieser Ikonoklasmus einer umfassenden Repräsentationskritik.<sup>242</sup>

### II.1.8 Die Tautologie unter Ideologieverdacht

Zielt Krauss' Kritik auf den Widerspruch zwischen tautologischem Werk und künstlerischer Intention bei Kosuth,<sup>243</sup> gerät bei Buchloh die Tautologie selbst unter Ideologieverdacht. Sein Beitrag „From the Aesthetic of Administration to Institutional

<sup>242</sup> Vgl. Kap. „Zur Relation von Wort und Bild bei Kabakov“, S. 186ff.

<sup>243</sup> Vgl. Kap. „Die Fliege im Glas. Kosuths intentionaler Trugschluss“, S. 41ff.

Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)“ erschien zuerst im Katalog der Ausstellung *L'art conceptuel, une perspective* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1989).<sup>244</sup>

Die Ausstellung war die erste Retrospektive zur Conceptual Art, weshalb Buchloh einen Überblick über die verschiedenen Positionen der Conceptual Art zu geben versuchte, der „mehr als die bloße Rekonstruktion der selbsternannten Hauptakteure dieser Bewegung oder getreues Nachbeten der von ihnen proklamierten Reinheit“<sup>245</sup> sein sollte. Kosuth und Siegelauß schrieben zwei Repliken auf den Beitrag, die Buchloh erwiderte.<sup>246</sup> Er beeinflusste die Bewertung von Kosuth maßgeblich, zudem hat er den Blick für Korrespondenzen zwischen künstlerischen und technologischen Entwicklungen geschärft.

Neben den Zweifeln an der Datierung den *Protoinvestigations*,<sup>247</sup> dem Vorwurf, sich als Erfinder des Begriffs Conceptual Art auszugeben,<sup>248</sup> dem Absprechen der Leistung, mit dem Modernismus und Formalismus gebrochen zu haben,<sup>249</sup> der Kritik an Kosuths Rezeption des Ready-made<sup>250</sup> sowie der Klage, nicht über die *Black Paintings* von Frank Stella hinausgekommen zu sein,<sup>251</sup> wirft Buchloh Kosuth vor: Mit dem Bezug auf „Wittgensteins logischem Positivismus“ habe er die „Vorstellung von einer interesselosen und selbstgenügsamen Kunstpraxis“ zementiert.<sup>252</sup> Während der Rekurs auf Wittgenstein Anfang der 1960er Jahre in der amerikanischen Kunst verbreitet gewesen sei, hält Buchloh ihn im Entstehungsjahr von „Art after Philosophy“ für überholt.<sup>253</sup>

Zwar haben viele (Konzept-)Künstler im Laufe der 1960er Jahre den Poststrukturalismus, die Semiotik und die Psychoanalyse für sich entdeckt,<sup>254</sup> jedoch kann man einem Künstler schwerlich vorwerfen, dass er sich auf die „falsche“ Theorie bezogen

<sup>244</sup> Der Beitrag erschien ein Jahr später nochmals in der Zeitschrift *October* (Nr. 55). Eine gekürzte Fassung auf Deutsch findet sich im Katalog der Ausstellung *Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft* (Düsseldorf: Städtischen Kunsthalle 1990).

<sup>245</sup> BUCHLOH 1990, S. 87.

<sup>246</sup> Kosuths Replik erschien in der ersten Auflage von *L'art conceptuel, une perspective* als Beilage, der Katalog war schon gedruckt. Laut Buchloh hatte Kosuth den Kuratoren mit Rückzug seiner Arbeiten gedroht, wenn sie seine Erwiderung nicht berücksichtigten. Vgl. BUCHLOH 1991, S. 158. Erst die zweite Auflage des Kataloges enthält die Repliken von Kosuth und Siegelauß. Sie erschienen ebenfalls in der Zeitschrift *October*, worauf Buchloh erneut antwortete (Nr. 57).

<sup>247</sup> In der dt. Übers. gestrichen, vgl. das engl. Original. BUCHLOH 1990 [1989], S. 46, Anm. 18.

<sup>248</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 98, Anm. 1.

<sup>249</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 90.

<sup>250</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 90f.

<sup>251</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 89ff.

<sup>252</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 90.

<sup>253</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 97.

<sup>254</sup> Vgl. WOLLEN 1999, S. 82.

habe. Dass die Ablehnung Kosuths nicht unwesentlich der Selbstpositionierung seiner Kritiker geschuldet ist, zeigt sich schon in den Theorien, die Buchloh gegen die Tautologie in Stellung bringt. So bezieht er sich zum einen auf Roland Barthes' Strukturanalyse moderner Mythen, zum anderen auf Guy Debords Kritik am Spektakel. Denn sowohl 1957 in Barthes' *Mythen des Alltags* (*Mythologies*) als auch zehn Jahre später in Debords Opus Magnum *Die Gesellschaft des Spektakels* (*La Société du Spectacle*) stand die Tautologie schon einmal unter Ideologieverdacht.<sup>255</sup>

Bei Barthes ist die Tautologie Ausdruck einer Sprachlosigkeit – eine Erklärung, die nur vorgebe zu erklären.<sup>256</sup> Weil sie immer zutrefte, könne man sich nicht irren, aber zu dem Preis, dass die Tautologie mit ihrer „bewundernswerte[n] Sicherheit des Nichts“<sup>257</sup> jeden Diskurs zum Stillstand bringe: „Die Tautologie erzeugt eine tote, eine unbewegliche Welt“, lautet eine der Passagen, die auch Buchloh zitiert.<sup>258</sup> Sie spreche die Sprache der Verewigung statt Veränderung. Ihr Zweck sei es, den Status quo zu zementieren. In der „Verkehrung der *Antinatur* in *Pseudonatur*“<sup>259</sup>, in der die Begriffe Geschichte und Natur permanent verwechselt würden, lade die Tautologie zur Passivität ein. Der folgende Passus liest sich wie die Antizipation von Buchlohs Polemik gegen Kosuth: „Die Tautologie befreit von der Notwendigkeit, Ideen haben zu müssen, brüstet sich aber zugleich damit, aus dieser Freiheit ein hartes moralisches Gesetz zu machen; daher ihr Erfolg.“<sup>260</sup>

Debord beschreibt das Spektakel als tautologisch, das für ihn das „*Modell* des gesellschaftlich herrschenden Lebens“<sup>261</sup> darstellt. Wie Barthes kritisiert auch er den Positivismus der Tautologie, allerdings hebt er stärker auf die sozialen Auswirkungen der Tautologie ab, nämlich die Haltung passiver Hinnahme, die Debord der Nachkriegsgesellschaft attestiert:

Das Spektakel stellt sich als eine ungeheure, unbestreitbare und unerreichbare Positivität dar. Es sagt nicht mehr als das: ‚Was erscheint, das ist gut; was gut ist, das erscheint.‘ [...] Der zutiefst tautologische Charakter des Spektakels geht aus der bloßen Tatsache hervor, daß seine Mittel zugleich sein Zweck sind. Es ist die Sonne, die in dem Reich der modernen Pas-

---

<sup>255</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 1964 u. Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

<sup>256</sup> Vgl. BARTHES 1964, S. 29.

<sup>257</sup> BARTHES 1964, S. 29.

<sup>258</sup> BARTHES 1964, S. 144. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 92.

<sup>259</sup> BARTHES 1964, S. 130.

<sup>260</sup> BARTHES 1964, S. 29.

<sup>261</sup> DEBORD 1996, S. 15.



sivität nie untergeht. Es bedeckt die ganze Oberfläche der Welt und badet endlos in seinem eigenen Ruhm.<sup>262</sup>

Wegen ihres universellen Anspruchs gilt Debords Zeitdiagnose als problematisch, dennoch greift Buchloh unhinterfragt auf sie zurück, um die Ideologie aufzudecken, die sich hinter Kosuths Kunstbegriff verberge. Zu diesem Zweck stellt er die Conceptual Art in einen größeren gesellschaftlichen Zusammenhang, den der kapitalistischen Nachkriegsgesellschaft.

Der Conceptual Art im Allgemeinen und Kosuth im Besonderen wirft Buchloh vor, die Kunst den Anforderungen der Kulturindustrie (der Werbung und den Medien)<sup>263</sup> angepasst zu haben, die die „Gesellschaft des Spektakels“ charakterisiere. Kosuth sei eine Komplizenschaft mit der „total verwalteten Welt“ eingegangen.<sup>264</sup> Hier zeigt sich der Einfluss der Frankfurter Schule, die neben Barthes und Debord die theoretische Grundlage für Buchlohs Argumentation liefert.

Unter der Wendung „Kulturindustrie“ haben Max Horkheimer und Theodor Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* (1944/1947) die Angleichung der Kunstproduktion an industrielle Produktionstechnologien in der kapitalistischen Gesellschaft kritisiert.<sup>265</sup> Ihre Unterscheidung zwischen Kulturindustrie und (autonomer) Kunst basiert primär auf dem Produktionsmodus: der industriellen Arbeitsteilung einerseits, der Einheit von Kopf- und Handarbeit andererseits. Für Horkheimer und Adorno verkörpert die Kunst eine genuin menschliche Produktion, die sie der vorherrschenden entfremdeten Arbeit als Ideal gegenüberstellen. Aufgrund ihres (handwerklichen) Produktionsmodus sei die Kunst der Integration in eine von ökonomischen Interessen bestimmte Gesellschaft bisher entgangen.

Dementsprechend erklärt auch Buchloh die Unterwerfung der Kunst unter die Mechanismen einer „total verwalteten Welt“ auf der Ebene der Produktion: Schon im Dadaismus und Konstruktivismus, in der Pop Art und der Minimal Art sei das Kunstmachen industriellen Produktionsstandards angeglichen worden, das in der Malerei und

---

<sup>262</sup> DEBORD 1996, S. 17. Es handelt sich um die Passage, die Buchloh zitiert. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 93.

<sup>263</sup> BUCHLOH 1990, S. 92.

<sup>264</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 93: „Die Frage ist noch offen, in welchem Maße eine bestimmte Art von Konzeptkunst diese Bedingungen teilte oder sie im Bereich der Ästhetik zuallererst einfuhrte und in Kraft setzte – woraus sich vielleicht ihre Verwandtschaft bzw. ihr Erfolg in einer Welt der Werbestrategien erklärt –, bzw. in welchem Maße sie sich selbst einfach nur der unausweichlichen Logik einer total verwalteten Welt anpaßte.“

<sup>265</sup> Vgl. HORKHEIMER/ADORNO 1996, S. 128ff.

Skulptur nach dem Modell des Handwerkes geformt ist. Für Buchloh sind die Konzeptkünstler einen Schritt zu weit gegangen: Sie haben nicht nur den Luxusartikel durch das Massenprodukt ersetzt, vielmehr haben sie die Objekthaftigkeit von Kunst überwunden. Konzeptuelle Arbeiten orientierten sich weniger an der maschinellen Produktion in der Fabrik, sondern an der elektronischen Datenverarbeitung, wie sie sich in den 1960er Jahren in Forschungslabors, im Nachrichtenwesen und in der Verwaltung verbreitete.<sup>266</sup> Tatsächlich manifestiert sich die Conceptual Art weniger in materiellen Produkten als in Zeichen, Codes, Informationen und Wissen.

Mit ihrer Vorliebe für Zeitungsanzeigen, Plakate, Listen, Diagramme u. ä., sowie Aktenordner voller kunst- und kulturtheoretischer Texte, oft einfach fotokopiert, ähneln konzeptuelle Arbeiten formal bürokratischen Prozeduren – allen voran die Arbeiten von Kosuth und Art & Language. Serifenlose Schrifttypen und Schwarzweiß-Optik unterstreichen die Gesten der Sachlichkeit. Daher bezeichnet Buchloh die Conceptual Art als „Verwaltungsästhetik“ (Aesthetic of Administration). Ihr bevorzugtes Publikum sei der in der Nachkriegszeit gewachsene Mittelstand, der laut Buchloh nichts produziere, sondern nur parasitär an der Produktion anderer partizipiere, seine ästhetische Legitimation finde er in der Tautologie.<sup>267</sup>

Auch für Buchmann zeigt sich in der Conceptual Art „das Bildungsstreben einer neuen, prosperierenden Mittelschicht, die es in den sechziger Jahren zu erheblichen Wohlstand gebracht hatte“<sup>268</sup>. Ihrer neuen gesellschaftlichen Bedeutung korrespondiere ein neues künstlerisches Selbstverständnis – das des „kulturellen Produzenten“<sup>269</sup>. Viele (Konzept-)Künstler identifizierten sich mit dem Mittelstand, wie etwa LeWitt, der den Künstler mit einem Angestellten verglich.<sup>270</sup> Während auch bei Buchmann das Zugehö-

---

<sup>266</sup> Die Conceptual Art habe „an die Stelle der Ästhetik einer industriellen Produktions- und Konsumwelt eine Ästhetik der administrativen und legalen Organisation sowie der institutionellen Wertung“ gesetzt. BUCHLOH 1990, S. 90.

<sup>267</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 92: „Im Modell der Tautologie und der zugehörigen Verwaltungsästhetik behauptete die neu entstandene Mittelklasse, die sich in den sechziger Jahren vollends entfaltete, ihre eigene ästhetische Identität, nachdem ihre soziale Identität als die einer bloßen Verwaltung von Arbeit und Produktion (anstelle der Produktion selbst) sowie der Warenverteilung deutlich geworden war und sich als mächtigste Schicht der Nachkriegszeit etabliert hatte. Es handelte sich um jene Klasse, die [...] sich bewusst des Rechtes begibt, „politisch in die gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen, (um) sich unpolitisch im Bestehenden zu arrangieren ...“

<sup>268</sup> BUCHMANN 2007, S. 22.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Vgl. LEWITT 1998, S. 181f: „Der serielle Künstler versucht nicht, ein schönes oder geheimnisvolles Objekt herzustellen, sondern fungiert lediglich wie ein Angestellter, der die Resultate der Prämisse katalogisiert.“

rigkeitsgefühl zur Affirmation „eines profanierten Künstlerbildes“ gerinnt,<sup>271</sup> beurteilt Dreher die Allianz zwischen Angestellten und Konzeptkünstlern nicht so einseitig.<sup>272</sup>

Das Anwachsen des Mittelstandes nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und Westeuropa verdankte sich der Verbesserung der allgemeinen Lebensbedingungen, die sich nicht nur auf die Ausstattung vieler Haushalte mit Auto, Kühlschrank, Waschmaschine oder Fernseher beschränkte. Erstmals konnten breite Bevölkerungsschichten an nicht lebensnotwendigen Erzeugnissen wie z. B. dem der Kunst teilhaben, die vorher den „Happy Few“ vorbehalten waren.

Zeitgenössische Kritiker haben in der Ablehnung des traditionellen Autor- und Werkbegriffs eine Emanzipation vom Kunstmarkt gesehen, sie beurteilten den Verzicht auf die expressive Künstlerhand und die eigenhändige Ausführung, ebenso wie die Ablehnung von Malerei und Skulptur bis hin zur Auflösung des Objektstatus von Kunst positiv.<sup>273</sup> Buchloh hingegen hebt die negativen Implikationen der Conceptual Art hervor. Er hält den „Verwaltungsästheten“ vor, mit ihrer Obsession fürs Registrieren, Klassifizieren, Evaluieren, Definieren, Deklarieren und Kalkulieren hätten sie das kritische Refugium der autonomen Kunst den Regeln von Werbung und PR preisgegeben. Die Krux der Conceptual Art sei, dass

„das Beharren auf [...] der Abschaffung des Autors unmittelbar Markennamen und identifizierbare Produkte erzeugen mußte, und daß die Kampagne, Sehgewohnheiten anhand von Texten, Reklamezeichen, anonymen Flugblättern und Pamphleten zu kritisieren, zwangsläufig den bereits herrschenden Mechanismen von Werbung und Produktkampagnen folgen würde.“<sup>274</sup>

Eine Korrektur der Verwaltungsästhetik stellt für Buchloh die sogenannte Institutionskritik<sup>275</sup> dar, die die Betriebsbedingungen von Kunst analysiere und diese wieder im

---

<sup>271</sup> Vgl. BUCHMANN 2007, S. 137: „Dass Künstler/innen (ihre eigene) Zugehörigkeit zur Mittelschicht und damit einhergehende Verhaltens- und Konsummuster im Sinne eines profanierten Künstlerbildes affirmierten, spricht nicht zuletzt aus jener bereits zitierten Verlautbarung Frank Stellas, der zufolge er tagsüber wie ein ‚Housepainter‘ male und abends Fern schaue.“

<sup>272</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 30: „Zeitgleich mit der Durchsetzung von Konzeptueller Kunst im Kunstbetrieb wächst die Zahl der Ausstellungsbesucher aus der Schicht der weniger begüterten, aber gebildeten Angestellten. In amerikanischen Museen, die zum größten Teil privat finanziert sind, beginnt die Summe der Mitgliedsbeiträge die Beiträge der ‚Trustees‘, die im Museumsvorstand sitzen, zu übersteigen. Der ‚Bürolook‘ Konzeptueller Präsentationen und die Arbeitsumgebung, die einem großen Teil der Museumsbesucher aus verschiedenen Bereichen vertraut ist, sind verwandt. Konzeptuelle Kunst ist in Amerika nie repräsentativ für reiche Sammler und ‚ihre‘ Museen geworden. Die Sammlung Vogel ist die größte amerikanische Konzeptuelle Kunstsammlung. Die Vogels waren Post- und Bibliotheksangestellte, die in engem Kontakt mit den Künstlern standen und stehen.“

<sup>273</sup> Vgl. Kap. „Marktkritik oder Selbstvermarktung“, S. 127ff.

<sup>274</sup> BUCHLOH 1990, S. 95.

<sup>275</sup> Die Bezeichnung wurde in den 1980er Jahren retrospektiv auf Künstler wie Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke und Robert Smithson angewandt. Über ihre Herkunft herrscht

gesellschaftlichen Feld verorte. Sie nehme Bezug auf politische, soziale und ökonomische Realitäten (von Kunst), womit sie die Selbstreferentialität von Kosuths Kunstbegriff überwinde.

In der Perspektive der Ideologiekritik erscheinen Medien, Diskurse und Institutionen als Instrumente ideologischer Kontrolle. In seinem Text „Dan Grahams Kammerspiel“ setzte Jeff Wall bereits 1980/81 Kosuths Kunstbegriff in Beziehung zu den zeitgleich an amerikanischen Universitäten vorherrschenden Disziplinen, wie u. a. der analytischen Sprachphilosophie. Schon Wall strich die wachsende wirtschaftliche Bedeutung von Werbung und Öffentlichkeitsarbeit heraus – einen Zusammenhang, den Konzeptkünstler wie Kosuth allerdings nicht verdeckt, sondern im Gegenteil aufgedeckt hätten.<sup>276</sup>

Während für Buchloh die Conceptual Art gescheitert ist, weil sie die Utopien der historischen Avantgarden nicht wiederbelebt habe,<sup>277</sup> verkörpert sie für Wall eben genau jene Resignation, die durch das Festhalten an den Versprechen der historischen Avantgarden bei gleichzeitigem Wissen um deren Uneinlösbarkeit genährt werde.<sup>278</sup>

---

Unklarheit: Einerseits reklamiert die Künstlerin Andrea Fraser die Urheberschaft für sich. Im Juni 1985 veröffentlichte sie in der *Art in America* einen Artikel über die Künstlerin Louise Lawler unter dem Titel „In and Out of Place“. Vgl. GRAW 2005, S. 41. Andererseits verdankt sich die Verbreitung des Terminus dem Untertitel von Buchlohs Text über die Conceptual Art, *From the Aesthetic of Administration to the Institutional Critique*. Zumindest ist ihm die Kanonisierung der ersten Generation geschuldet. So führt er Broodthaers, Buren und Haacke gegen Kosuth ins Feld. In der Regel werden heute zwei Phasen innerhalb der Institutionskritik unterschieden: Die erste wird auf die 1960/70er Jahre datiert und die zweite, zu der neben Fraser, Fareed Armaly, Mark Dion, Renée Green und Christian Philipp Müller gerechnet werden, auf Ende der 1980er bis Mitte der 1990er Jahre.

<sup>276</sup> Vgl. WALL 1997a, S. 63f.: „So nahm die Konzeptkunst teil an der Entwicklung einer Kritik der wechselseitigen Abhängigkeit von Akademismus und Publicity; das heißt, sie stellte in vielen Werken ganz explizit die Erkenntnis heraus, daß sowohl das Universitätssystem als auch die Medienmonopole, nachdem sie während des ‚Kalten Krieges‘ vom Marxismus gereinigt worden waren, zu primären Unterstützungssystemen neuer Kunst geworden sind, und zwar in demselben Prozeß, in dem sie sich in einem Komplex von Autoritäts- und Wissensstrukturen verankerten, deren wesentliche kognitive Struktur – fast ihre Epistemologie – die Publicity ist. Die am meisten geschätzte Konzeptkunst, z. B. die von Joseph Kosuth, präsentiert die Rudimente der instrumentalisierten ‚wertfreien‘ akademischen Disziplinen, die für die neuen Universitäten amerikanischer Machart charakteristisch sind (empiristische Soziologie, Informationstheorie, positivistische Sprachphilosophie), in den modischen Formen der Werbung der sechziger Jahre.“ Vgl. auch WALL 1997, S. 98.

<sup>277</sup> Buchloh folgt der Position der Neuen Linken, insbesondere der von Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* (1974), zu deren Rezeption in den USA er maßgeblich beigetragen hat.

<sup>278</sup> Vgl. WALL 1997a, S. 70f.: „Indem sie ihre vergessenen Karteikarten und Ausdrucke, ihre Informationssärge vorlegt, rekapituliert die Konzeptkunst eine Art von mallarméscher Ästhetik: gesellschaftliche Themen werden als enigmatische Hieroglyphen dargestellt, und es wird ihnen die Autorität der Krypta verliehen. Diese Gleichsetzung von Publicity, Bürokratie und Akademismus mit kryptischen Äußerungen drückt ein Wissen um die Teilnahme der Universitäten und Bürokratien an der Kriegsmaschine aus, ein Wissen, das natürlich die Studentenbewegung animierte. Was deshalb in diesem Zusammenhang an der Konzeptkunst einmalig ist, ist ihre Neuerfindung des Defätismus, des in ‚puristischer‘ Kunst implizierten Quietismus. Die grauen Bände der Konzeptkunst sind voll von düsteren Chiffren, die hauptsächlich die Nichtkommunizierbarkeit gesellschaftlichen Denkens in Form von Kunst ausdrücken. So verkörpern sie einen furchtbaren Widerspruch. Diese Künstler versuchen, aus dem Gefängnis des Kunstgeschäfts, seiner

Vor dem Hintergrund der Proteste gegen den Vietnamkrieg, der Bürgerrechts- und Studentenbewegung, des Feminismus, und nicht zuletzt der Wende vom Wirtschaftswachstum zur Rezession differenzierte sich die Conceptual Art Anfang der 1970er Jahre in den USA aus. Die Vorstellung von Kunst als Tautologie, die jede Referenz verweigerte, wich Bezügen auf Diskurse und Formate aus Wissenschaft, Popkultur, Architektur und Design. Aus diesem Grund plädierte Dreher dafür, bei der historischen Bewertung der Conceptual Art auch die 1970er Jahre zu berücksichtigen – einschließlich der Arbeiten von Kosuth und Art & Language.<sup>279</sup>

Wirft Buchloh Kosuth die Ausblendung des Kontextes vor, so bleibt sein eigenes Gesellschaftsbild, wie Wall zu Recht kritisiert: „verschwommen und abstrakt, außer, wenn das widerstandslos hingegenommene Fortschreiten der Barbarei in den Passagen beschrieben wird, die ganz deutlich Adorno verpflichtet sind“<sup>280</sup>. Viele der Punkte, die Buchloh gegen Kosuth vorbringt, finden sich übrigens schon in Beveridges und Burns Kritik an Judd: Auch sie kritisieren die Neutralität, die dieser (industriellen) Materialien unterstellt, gegen Judds Behauptung, dass Aluminium, Plexiglas und Stahl in der Kunst ihre alltäglichen Bedeutungen verlören, wenden sie ein, dass diese Materialien „spezifisch“ für die hochentwickelte Industriegesellschaft“ und Ausdruck der „amerikanischen Lebensart“<sup>281</sup> seien. Mit ihrer Referenzverweigerung leugneten Judds minimalistische Objekte ihre Abhängigkeit von den amerikanischen Kulturinstitutionen, die größtenteils während des Kalten Krieges entstanden sind.<sup>282</sup> Auch Beveridge und Burn kritisieren die Angleichung der künstlerischen Produktion an die vorherrschenden Technologien – im Fall von Judd an die maschinelle Fabrikarbeit.<sup>283</sup> Die Minimal Art gilt ihnen als amerikanische Ideologie. Im Zentrum ihrer Kritik steht die Technokratie, die sie ebenfalls mit der (amerikanischen) Mittelklasse in Verbindung bringen.<sup>284</sup>

---

Bürokratie und seinen Museen, auszubrechen und sich, wie Buchloh argumentiert, dem gesellschaftlichen Leben zuzuwenden. Aber in diesem Prozeß der Umorientierung setzten sie genau die Leere fort, die sie hinter sich lassen wollten. Der Grund dafür ist, daß sie, als künstlerische Vorhut, den gesellschaftlichen Kampf noch immer als moralische Notwendigkeit, gleichzeitig aber auch, getreu den ideologischen Voraussetzungen dieser Zeit, als eine historische Unmöglichkeit betrachten, und die Aufforderung zum Kampf lässt sie erstarren.“ Vgl. auch WALL 1997, S. 106f.

<sup>279</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 35.

<sup>280</sup> WALL 1997a, S. 84f. In ähnliche Richtung argumentiert Siegelau. Vgl. KOSUTH/SIEGELAUB 1991, S. 155.

<sup>281</sup> BEVERIDGE/BURN 1998, S. 500.

<sup>282</sup> Vgl. BEVERIDGE/BURN 1998, S. 511.

<sup>283</sup> Vgl. BEVERIDGE/BURN 1998, S. 509f.

<sup>284</sup> Vgl. BEVERIDGE/BURN 1998, S. 505.

### II.1.9 Kosuth erklärt das Ende der Philosophie und beendet die Kunst

Kosuths Sprachverständnis resultierte aus dem *Tractatus*, weniger aus der unmittelbaren Lektüre denn vermittelt durch den logischen Positivismus. Der logische Positivismus, auch Empirismus genannt, entstand in Wien zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg – er wurde in den 1930er Jahren im angloamerikanischen Raum weitergedacht. Zu seiner Verbreitung in den USA trug Ayer maßgeblich bei, auf den sich Kosuth in „Art after Philosophy“ bezog.<sup>285</sup> Während die logischen Positivisten allerdings das Ende der Metaphysik priesen – für sie spielte das (sich) Zeigen des Unsagbaren keine Rolle mehr – hielt Wittgenstein an der Existenz des Unsagbaren fest: „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“<sup>286</sup>

Zwar endet der *Tractatus* mit einer Selbstzensur: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“<sup>287</sup> Zugleich impliziert er, die Grenzen der Metaphysik nicht überschreiten zu können. Denn die Selbstbeschränkung auf sinnlose und sinnvolle Sätze, da alle anderen unsinnig seien, lässt sich selbst weder analytisch noch empirisch begründen, womit sie in letzter Konsequenz selbst zur Disposition steht. Es bieten sich zwei Möglichkeiten, entweder ein neues Kriterium einzuführen, dass die Selbstzensur begründet, was aber in einen Regressus ad infinitum führt, oder dem bisherigen Ansatz den Rücken zu kehren. Wittgenstein hat sich bekanntlich für die zweite Möglichkeit entschieden: „Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)“<sup>288</sup>

Die Ambivalenz des *Tractatus* in diesem Punkt schlägt sich nicht in „Art after Philosophy“ nieder. Vielmehr vertritt Kosuth die abenteuerliche These, die dem Text auch seinen Titel gibt:

Das 20. Jahrhundert führte eine Zeit herauf, die ‚das Ende der Philosophie und der Beginn der Kunst‘ heißen könnte. [...] In mechanischer Hinsicht gibt es keine Verbindung zwischen dem ‚Ende‘ der Philosophie und dem ‚Beginn‘ der Kunst, aber mir scheint dieser Sachverhalt doch nicht völlig zufällig.<sup>289</sup>

Für Kosuth war das Ende der Philosophie mit dem *Tractatus* gekommen. Für Wittgenstein endete Philosophie hingegen nicht: Vielmehr sollte es ihre Funktion sein, Sinn

<sup>285</sup> Vgl. OSBORNE 1999, S. 56ff.

<sup>286</sup> WITTGENSTEIN 2006, S. 85 (Satz 6.522).

<sup>287</sup> Ebd. (Satz 7).

<sup>288</sup> Ebd. (Satz 6.54).

<sup>289</sup> KOSUTH 1974, S. 139.

von Unsinn, d. h. wissenschaftliche Rede von metaphysischem Kauderwelsch zu unterscheiden, und zwar nicht etwa, weil es solche Phänomene nicht gebe, sondern weil sie sich in analytischen und empirischen Sätzen nicht sagen ließen.

„Jetzt ein Künstler zu sein, bedeutet, nach dem Wesen der Kunst zu fragen“<sup>290</sup>, erklärt Kosuth in „Art after Philosophy“. Für Baumgärtel gibt es keine philosophischere Frage,<sup>291</sup> denn auf die Frage nach dem „Wesen der Kunst“ gibt es weder eine logische, mathematische noch naturwissenschaftliche Antwort: „Es ist nicht die Philosophie am Ende“, so Baumgärtel, „[...] sondern Kosuth setzt Philosophie fort und beendet Kunst (wahrscheinlich aber nur für seine Person).“<sup>292</sup>

Während für Kosuth die Philosophie mit Wittgenstein endet, beginnt die Kunst für ihn mit Marcel Duchamp, „In der Tat gebührt Marcel Duchamp die Ehre, der Kunst ihre eigene Identität verliehen zu haben.“<sup>293</sup> – die zweite These, die viel Widerspruch provoziert hat.

---

<sup>290</sup> KOSUTH 1974, S. 147.

<sup>291</sup> Vgl. BAUMGÄRTEL 1974, S. 95.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> KOSUTH 1974, S. 147.

## II.2 Das Ready-made als Urszene der Conceptual Art

### II.2.1 „Vom Geheimtipp zum Übervater“<sup>294</sup>. Marcel Duchamp als Vaterfigur der Konzeptkunst

Der Begriff Konzeptkunst oszilliert in „Art after Philosophy“ zwischen Ein- und Aus- sowie Entgrenzung. So benutzt Kosuth ihn zur Beschreibung der eigenen Arbeiten gegen die Vorstellung von Conceptual Art als einem Stil oder einer Bewegung, die sich Ende der 1960er Jahre etablieren. Im selben Text bezeichnet er mit dem Attribut „konzeptuell“ einen Paradigmenwechsel, den er bei Duchamp ansetzt. Schließlich wird Konzeptkunst zum Synonym für Kunst schlechthin: „Alle Kunst (nach Duchamp) ist konzeptuell (ihrem Wesen nach), weil Kunst nur konzeptuell existiert.“<sup>295</sup>

Duchamps Einfluss auf die Conceptual Art ist unterschiedlich bewertet worden: Während die Ausstellung *L'art conceptuel, une perspective* (1989) in ihm den Ursprung der angloamerikanischen und westeuropäischen Konzeptkunst sah, hielt Siegelauß Duchamps Einfluss für überschätzt. In seiner Replik auf den Beitrag „From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique“ warf er Buchloh vor, mit seinem Fokus auf Duchamp habe er viele Künstler aus der Geschichte der Conceptual Art ausgeschlossen, sowie die politische Dimension ihrer Arbeiten vernachlässigt. Zudem lehnte Siegelauß die Vorstellung ab, es gebe nur „eine“ Perspektive auf Duchamps Werk.<sup>296</sup>

Fünf Jahre später widmete die Zeitschrift *October* unter dem Titel „Conceptual Art and the Reception of Duchamp“ (1994) dieser Frage ein Rundgespräch: Mit Ausnahme von Alexander Alberro waren sich die Teilnehmer (Buchloh, Krauss, de Duve, Yve-Alain Bois und Martha Buskirk) über Duchamps Rolle als Vaterfigur für die Konzept-

---

<sup>294</sup> DANIELS 2002, S. 25ff.

<sup>295</sup> KOSUTH 1974, S. 147.

<sup>296</sup> KOSUTH/SIEGELAUB 1991, S. 156f: „But the real problem of the Duchamp fixation is not that it makes Duchamp appear omnipotent; it has an even more insidious and important effect. By fabricating his history of ‘Conceptual Art’ around the armature of the Duchamp idea—or the idea of Duchamp—Buchloh’s history has been reduced almost exclusively to artists and ideas which can be situated—whether *pro* or *con*—within the Duchamp perspective, thus very carefully avoiding any other ideas, [...] which have little, if anything, to do with Duchamp, and often open directly onto social, moral, and political issues, both art-related and more general. [...] In light of his Duchamp fixation, much of Buchloh’s critique of Kosuth also appears as a disguised dispute over the ‘correct’ interpretation, use, and misuse of Duchamp.“



kunst einig.<sup>297</sup> Das Frontispiz für das Rundgespräch bildete Duchamps modifiziertes Ready-made *Wanted \$ 2000 Reward*, genauer gesagt, dessen Adaption in Form eines Plakates im Plakat (Abb. 14), das Duchamp für seine erste Retrospektive: *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* (Pasadena Art Museum, Pasadena 1963) entworfen hatte.

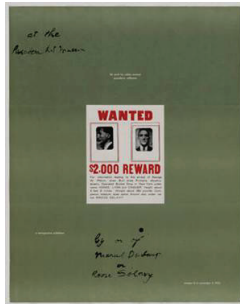


Abb. 14: Plakat für Duchamps Retrospektive *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* im Pasadena Art Museum, 1963

Den Steckbrief für *Wanted* hatte Duchamp 1923 in einem New Yorker Restaurant gefunden. Er bot \$ 2000 Belohnung für Informationen, die zur Festnahme eines gewissen George W. Welch alias Bull, alias Pickens etc. führten, der eine ungenehmigte Maklerbörse betrieben haben soll. Duchamp fügte die Zeile „Known also under name RROSE SÉLAVY“ hinzu (sein weibliches Alter Ego), klebte zwei Fotos von sich auf (en face und im Profil) und signierte den Steckbrief. *Wanted* entstand, als Duchamp beschloss, *Das große Glas* (*Le Grand Verre*, 1912-23) nicht zu vollenden, es wurde genau für den Betrag (\$ 2000) verkauft, der angeblich auf seinen Kopf ausgesetzt war. Das Ready-made wurde vor dem Hintergrund als Abschied interpretiert, dass Duchamp danach das Kunstmachen vorerst einstellte.<sup>298</sup> Für die Retrospektive reproduzierte er *Wanted* auf grünem Grund, und fügte per Hand den Namen des Museums und den Titel der Ausstellung ein, für die Angabe von Ort, Dauer und Art der Schau wählte er weiße Druckbuchstaben. Die Ergänzungen banden das Ready-made in einen neuen Wirkungszusammenhang ein: dem Kontext der ersten Retrospektive, als die Arbeiten von Duchamp und Rose Sélavy gefragter als in den 1920er Jahren waren.

Kosuths Verehrung für Duchamp erklärte sich aus dem Zeitgeist, gewöhnlich hielt er sich mit Komplimenten an Kollegen zurück. Duchamp war 1968 auf dem Höhepunkt

<sup>297</sup> Alberro betonte den Einfluss des russischen Konstruktivismus, dessen (Wieder-)Entdeckung in den USA sich Camilla Grays Buch *The Great Experiment* (1962) verdankte. Vgl. Alberro in *ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART* 1994, S. 129ff.

<sup>298</sup> Vgl. DANIELS 1992, S. 82.

seines Ruhmes gestorben, ein Jahr bevor „Art after Philosophy“ erschien. In den Nachrufen auf Duchamp sparte die Tagespresse nicht mit Superlativen. So bezeichnete ihn die *International Herald Tribune* als „Enfant terrible der modernen Kunst“<sup>299</sup>, was Kosuth gefallen haben dürfte. Dieter Daniels sah die Popularität von Duchamp in der Kunst der 1960er Jahre begründet. Angefangen von der Pop Art und dem Nouveau Réalisme bis hin zu Happening und Fluxus erkoren die Künstler Duchamp zur Vaterfigur.<sup>300</sup>

Für Kosuth verkörperte Duchamp als „Künstler für Künstler“<sup>301</sup> ein Ideal, in dem er seinen Traum von einer Kunst für Künstler verwirklicht sah. „Das Publikum der Conceptual Art setzt sich vorwiegend aus Künstlern zusammen – was besagt, daß ein von den Beteiligten getrenntes Publikum nicht existiert“<sup>302</sup>, erklärte er 1970 in seiner Funktion als amerikanischer Redakteur der Zeitschrift *Art-Language*.

Was für Kosuth Wunschtraum bleiben sollte, eine Kunst von Produzenten für Produzenten, gehörte für Kabakov zum alltäglichen „Alptraum“. Die Moskauer Konzeptualisten adressierten ihre Arbeiten in erster Linie untereinander und tauschten die Rollen zwischen Künstler und Betrachter, weil sie als inoffizielle Künstler keine Öffentlichkeit in dem Sinne hatten.<sup>303</sup>

Eine Rolle für Kosuths Interesse an Duchamp dürfte auch gespielt haben, dass bereits dieser mit und an seinem Image gearbeitet hat. So gab sich Duchamp als Rose Sélavy aus oder machte durch das Gerücht von sich Reden, dass er 1923 die Kunst zugunsten des Schachspiels aufgegeben habe. Über solcherlei Geschäftigkeit, die in kein Objekt mündete, ärgerte sich bereits Charles Harrison: „In the Duchampian tradition, the artist as author dies only to be resurrected as a dandy. Worse was to come. In the more degenerate continuations of Conceptual Art, the death of the artist was the birth of the artist as self-curator–proprietor and protector of an always-consistent, always-

<sup>299</sup> Zit. n. DANIELS 1992, S. 165. Erstveröffentlichung anonym: „Marcel Duchamp dies at 81; Modern Art's Enfant Terrible“, in: *International Herald Tribune* (3.10.1968).

<sup>300</sup> Zur Popularität von Duchamp in den 1960er Jahren vgl. DANIELS 1992, S. 158ff. u. DANIELS 2002, S. 25ff.

<sup>301</sup> DANIELS 1992, S. 161. Vgl. auch DANIELS 2002, S. 25f.

<sup>302</sup> KOSUTH 1972, S. 105. Kosuth erhielt 1969 das Angebot, als amerikanischer Herausgeber der Zeitschrift zu arbeiten, Harrison zufolge im Juli, laut Buchmann erst nach Erscheinen von „Art after Philosophy“ im Dezember. Die Art & Language Press war ein Jahr zuvor von Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin und Harrold Hurrell in Coventry, England gegründet worden. Vgl. HARRISON 1972, S. 11 u. BUCHMANN 1999, S. 94.

<sup>303</sup> Vgl. Kap. „NOMA als kollektiver Sprachkörper II: Produktion und Rezeption“.

unmistakable logo.“<sup>304</sup> Zwar kritisierte Harrison Rauschenberg, seine Kritik traf gleichwohl auf Kosuth zu. Es war, so Buchmann, „der von Künstlern wie Kosuth verkörperte Drang war, auf verschiedenen Hochzeiten gleichzeitig zu tanzen, der zu einer scharfen Kritik am ‚unproduktiven‘, nichtsdestoweniger aktivitätsreichen Künstler führte.“<sup>305</sup>

In „Art after Philosophy“ bezieht sich Kosuth auf Duchamps unbearbeitete Ready-mades. Mit diesen habe die Kunst paradigmatisch die Richtung gewechselt – von der Perzeption zur Konzeption. Von Bedeutung sei nicht mehr, wie etwas gesagt werde, sondern was gesagt werde. Kosuth spricht Duchamp die Leistung zu, als erster Künstler nach dem Begriff von Kunst gefragt zu haben.<sup>306</sup> Weil ein Pissoir als Kunst durchgeht, hält Kosuth deren Erscheinungsbild für irrelevant: „when I have said anything can be used by (or as) a work of art, I mean just that“<sup>307</sup>.

## II.2.2 Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte der Ready-mades

*Wanted \$ 2000 Reward* demonstriert, dass die Bedeutung der Ready-mades je nach Kontext variiert. Daniels plädiert dafür, „strikt zwischen der *Objektgeschichte* und der *Ideengeschichte* der Ready-mades zu unterscheiden“<sup>308</sup>, deshalb möchte ich deren Entstehungsgeschichte zusammenfassen, bevor ich zu Kosuths Lesart der Ready-mades komme.

Die ersten Ready-mades erwarb Duchamp 1913/14 in Paris: das Vorderrad eines Fahrrads, das er umgekehrt mit der Gabel auf einen Schemel montierte, den Kunstdruck einer Winterlandschaft, dem er einen roten und grünen Farbtupfer hinzufügte und den Titel *Apotheke (Pharmacie)* gab, sowie den Flaschentrockner.<sup>309</sup> Er bezeichnete diese Objekte noch nicht als Ready-mades, erstmals verwandte Duchamp den Begriff in den USA.<sup>310</sup> Er meinte soviel wie „schon gemacht, bereits fertig“ und bezog sich auf ein industrielles Serienprodukt. Dementsprechend trug auch das erste 1915 in New York entstandene Ready-made, die Schneeschaukel, den englischen Titel *In Advance of the*

<sup>304</sup> HARRISON 2001, S. 93.

<sup>305</sup> BUCHMANN 1999, S. 88. Vgl. auch BUCHMANN 2007, S. 66f.

<sup>306</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 147.

<sup>307</sup> KOSUTH 1996, S. 407.

<sup>308</sup> DANIELS 2002, S. 29.

<sup>309</sup> Bis auf die *Apotheke*, von der eines von ursprünglich drei Exemplaren erhalten ist, sind die „Originale“ verschollen. Was die Farbe der Tupfer betrifft, ob rot, grün oder gelb, widersprechen sich Duchamps Aussagen. Vgl. CABANNE 1972, S. 66 u. COLLIN 2002, S. 38.

<sup>310</sup> Vgl. Cabanne ebd.

*Broken Arm*. Es folgten 1916 der Kamm und die Abdeckhaube einer Schreibmaschine der US-amerikanischen Marke Underwood, sowie 1917 ein am Boden befestigtes Garderobebrett, das Duchamp *Stolperfalle (Trébuchet)* titulierte, sowie das umgedrehte Pissoir, das unter dem Titel *Fountain* legendär wurde.<sup>311</sup>

Die Zahl und der Zeitraum, in dem die Ready-mades entstanden, variieren je nachdem, ob man unter dem Begriff nur einzelne Fabrikate versteht, die bis auf Signatur, Datierung, Titel oder Inschrift unverändert sind – die sogenannten „reinen“ Ready-mades, oder ob man auch „bearbeitete“ Ready-mades unter den Begriff fasst, oder Ensembles aus mehreren Objekten, Notizen zu unrealisierten und Erinnerungen an verschollene Ready-mades hinzurechnet.<sup>312</sup> Bezogen auf die unbearbeiteten Objekte ist laut Daniels „spätestens mit dem Jahr 1919 die Ära der Ready-mades in Duchamps Werk zu Ende“<sup>313</sup> gewesen.

### II.2.3 Von der Verwerfung des (guten) Geschmacks zur Geschmacklosigkeit als Programm

Die bekannteste Definition des Ready-made stammt von André Breton aus den 1930er Jahren. Danach handelt es sich um einen Massenartikel, der, der anonymen Warenwelt entnommen, vom Künstler durch Erwerb, Titel und Signatur den Status eines Kunstwerkes erhält: „[E]in gewöhnliches Objekt, das durch die bloße Auswahl des Künstlers in den Rang eines Kunstwerks befördert wird“<sup>314</sup>.

In zahlreichen Interviews hat Duchamp bestritten, dass die Ready-mades Kunst seien, ebenso wenig hat er behauptet, dass das Ready-made seinen Kunststatus allein durch den Künstler erhielt. Das Fahrrad galt ihm nur als Zeitvertreib, neben dem Kunstdruck einer Winterlandschaft und dem Flaschentrockner konzeptualisierte er seine

---

<sup>311</sup> Die erste Version der Schneeschaukel existiert nicht mehr. Der Kamm trägt folgende Inschrift: „3 oder 4 Höhentropfen haben nichts zu tun mit der Wildheit; M. D. 17. Februar 1916. 11 Uhr morgens“. Die Schreibmaschinenhaube mit der Inschrift „Faltbarer Reiseartikel“, sowie das Garderobebrett und Pissoir sind ebenfalls verschollen. Für Duchamp stellen die Inschriften eine „verbale Farbe“ dar. Vgl. COLLIN 2002, S. 39.

<sup>312</sup> Vgl. DANIELS 2002, S. 28.

<sup>313</sup> DANIELS 1992, S. 185.

<sup>314</sup> Breton zit. n. STAUFFER 1981, S. 191. Erstveröffentlichung: André Breton, „Phare de la Mariée“, in *Minotaure*, Nr. 6, 1934/35.

ersten Ready-mades erst später als solche.<sup>315</sup> Sie waren für ihn anfangs nur „konservierte Zufälle“<sup>316</sup>.

Für Duchamp bildete Indifferenz das Kriterium für die Auswahl eines Gegenstandes, die „nie von einer ästhetischen Lust diktiert“ gewesen sei: „Diese Wahl beruhte auf einer Reaktion *visueller* Indifferenz, bei einer gleichzeitigen totalen Abwesenheit von gutem oder schlechtem Geschmack ... In der Tat eine völlige Anästhesie.“<sup>317</sup> Anästhesie verstand Duchamp als Gleichgültigkeit gegenüber dem ästhetischen Urteil, wobei eine solch indifferente Haltung in den traditionellen Gattungen Malerei und Skulptur undenkbar gewesen sei.<sup>318</sup> Vielmehr bedurfte es dazu eines Mediums, das kunsthistorisch unbelastet sei.

Duchamp war zudem der Auffassung, die Ready-mades müssten nicht betrachtet werden: „Es kann in ihrem Gedächtnis existieren. Sie brauchen es nicht anzuschauen [...]. [...] Es gibt keine Frage der Visualität mehr. Das Ready-made ist sozusagen nicht mehr sichtbar. Es ist vollständig graue Substanz. Es ist nicht mehr retinal.“<sup>319</sup> Damit ebnete er den Weg von der Perzeption zur Konzeption von Kunst. Die Entstehung der ersten Ready-mades fiel mit seinem Entschluss zusammen, die Malerei aufzugeben, er lehnte besonders die abstrakte Malerei ab, weil sie nur „auf der Netzhaut zu gefallen“<sup>320</sup> suchte.

In seinem Vortrag *A Propos of Ready-made* (1961) legte Duchamp selbst eine Definition des Ready-made vor. Sie barg weitreichende Folgen, nicht nur für den Werkbegriff, sondern auch für die Rolle von Künstler und Betrachter. So betonte er, dass das Ready-made kein Original sei, was sein Material, seine Form und seinen Ursprung betreffe.<sup>321</sup> Nebenbei bemerkt, dachte er dabei nicht nur an industrielle Massenprodukte. Vielmehr generalisierte Duchamp das Ready-made, es gäbe immer etwas, das schon gemacht und fertig sei, selbst in der Malerei, weil der Künstler mit Farbtuben, Pinsel

---

<sup>315</sup> Vgl. CABANNE 1972, S. 66.

<sup>316</sup> Ebd.

<sup>317</sup> DUCHAMP 1981b, S. 242. Vgl. auch CABANNE 1972, S. 67 u. COLLIN 2002, S. 37. Im Interview mit Katharine Kuh (BBC-Programm „Monitor“ 29.03.1961) meinte Duchamp: „Ich erachte den Geschmack – den schlechten oder guten – als den größten Feind der Kunst.“ STAUFFER 1992, S. 120.

<sup>318</sup> Vgl. Cabanne ebd.

<sup>319</sup> COLLIN 2002, S. 39. Vgl. auch CABANNE 1972, S. 56ff.

<sup>320</sup> COLLIN 2002, S. 37. Vgl. auch Cabanne ebd.

<sup>321</sup> Vgl. DUCHAMP 1981b, S. 242. Vortrag anlässlich des Symposiums zur Ausstellung *The Art of Assemblage* im Museum of Modern Art in New York (19.10.1961)

und Leinwänden arbeitete, die vorfabriziert seien. Folglich seien „alle Gemälde auf der ganzen Welt ‚nachgeholte Readymades‘“<sup>322</sup>.

Als Ausweis künstlerischer Originalität, die lange durch die Handschrift des Künstlers beglaubigt wurde, stellt das Ready-made die künstlerische Profession infrage. So ist der Künstler nicht länger Produzent, weder originärer Schöpfer wie in der Genieästhetik noch unentfremdeter Arbeiter wie in der marxistischen Ästhetik. Vielmehr ist er Rezipient, der nichts Neues entwirft, maximal einen originellen Blick auf Vorhandenes wirft, oder wie es Daniels treffend zusammenfasst: „Der Modus der Rezeption – Betrachten und Auswählen – wird durch das Ready-made zum Modus der Produktion erhoben.“<sup>323</sup>

Bereits in seinem Vortrag *The Creative Act* (1957) entmachtete Duchamp den Künstler zugunsten des Betrachters. Für ihn spielte der Künstler „bei der Beurteilung seines eigenen Werks keine Rolle“<sup>324</sup>. In diesem Zusammenhang wies er auch die Vorstellung zurück, die künstlerische Produktion sei ein rationaler Akt, der der (sprachlichen) Selbstreflexion völlig zugänglich sei: „Was er [der Künstler – M. S.] tut und warum er es tut – alle seine Entscheidungen bei der künstlerischen Ausführung des Werks bleiben rein intuitiv und können nicht in eine Selbst-Analyse übersetzt werden, sei sie gesprochen geschrieben oder auch bloß gedacht.“<sup>325</sup> Es sei unmöglich, die Intention eines Werks vollständig zu realisieren, dieser „Unterschied zwischen dem, was er zu verwirklichen beabsichtigte, und was er tatsächlich verwirklichte, ist der im Werk erhaltene persönliche ‚Kunst-Koeffizient‘.“<sup>326</sup> Mit seinem Plädoyer für die Intuition stand Duchamp dem Rationalismus kritisch gegenüber und widersprach Kosuth.

Wenn schon Absicht und Umsetzung eines Werkes nicht übereinstimmen, wie sollten sich Wirkung und Deutung auf Betrachterseite mit der Künstlerintention decken. Duchamp zog ein Jahrzehnt vor Roland Barthes' Essay „Der Tod des Autors“ („La mort de l'auteur“, 1967/68)<sup>327</sup> die Kontrolle des Künstlers über seine Schöpfung in Zweifel. Er erkannte den Betrachter als sinnstiftende Instanz an.

---

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> DANIELS 1992, S. 213.

<sup>324</sup> DUCHAMP 1981a, S. 239. Vortrag bei der Convention of the American Federation of Arts in Houston, Texas, anlässlich einer Tagung zum kreativen Akt (April 1957).

<sup>325</sup> Ebd.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Das französische Original erschien 1968 in der Zeitschrift *Manteia*. Eine englische Übersetzung war ein Jahr zuvor unter dem Titel „The Death of the Author“ im *Aspen Magazine* 5/6 (1967) erschienen.

Sowohl Duchamp als auch Kosuth waren sich also der Macht des Betrachters bewusst – ihr stand der Künstler ohnmächtig gegenüber: Jedoch beschwor Kosuth die künstlerische Autorität und verteidigte die (Deutungs-)Macht des Künstlers gegen den (professionellen) Betrachter. Zwar räumte er später ein: „The Making of Meaning“<sup>328</sup> sei ein kollektiver Prozess mit widerstreitenden Interessen, dennoch hielt er am Primat der Intention fest. Duchamp hingegen, der seinen Interpreten gewöhnlich nicht widersprochen hat, überließ sich deren Urteil.

Letzten Endes mag der Künstler noch so sehr von allen Hausdächern herab schreien, er sei ein Genie – er wird das Verdikt des Zuschauers abwarten müssen, damit [...] die Nachwelt ihn schließlich in den Handbüchern der Kunstgeschichte erwähnt. Ich weiß, dass diese Ansicht die Zustimmung mancher Künstler nicht erhalten wird, die [...] auf die Gültigkeit ihres vollen Bewusstseins beim kreativen Akt beharren, – doch die Kunstgeschichte hat über die Vorzüge eines Kunstwerks oft nach anderen Gesichtspunkten entschieden als nach den rationalisierten Erklärungen des Künstlers selbst.<sup>329</sup>

Die Einsicht in die Macht des Betrachters gilt es im Kopf zu behalten, wir begegnen ihr bei Kabakov wieder, sie führt bei ihm zur Antizipation und Personifikation möglicher Publikumsreaktionen, die er in seine Arbeiten integriert.<sup>330</sup>

In „Art after Philosophy“ entwirft Kosuth die Kunstgeschichte der Moderne aus der Perspektive des Ready-made neu. In seiner Ablehnung der Malerei steht Duchamp Modell, das einzige Statement von Duchamp, das Kosuth zitiert, bezieht sich auf das Sprichwort „dumm wie ein Maler“<sup>331</sup>. Duchamps Bestreben, mit dem Ready-made über die traditionellen Gattungsbegriffe hinauszukommen, verabsolutiert Kosuth. Für ihn lässt sich die Frage, was Kunst ist, weder in der Malerei noch in der Skulptur beantworten. Die Abkehr von den traditionellen Gattungen versteht er als Emanzipation vom europäischen Vorbild.<sup>332</sup>

Zum einem bezieht sich Kosuth auf Duchamps Ablehnung des Geschmacks, um die Autorität von Clement Greenberg zu schwächen, er bezeichnet diesen abfällig als

---

<sup>328</sup> *The Making of Meaning* ist der Titel einer Ausstellung von Kosuth, die 1981 in der Staatsgalerie Stuttgart zu sehen war.

<sup>329</sup> DUCHAMP 1981a, S. 239.

<sup>330</sup> Vgl. Kap. „Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft“, S. 163ff.

<sup>331</sup> KOSUTH 1974, S. 161.

<sup>332</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 145: „Jetzt ein Künstler zu sein, bedeutet, nach dem Wesen der Kunst zu fragen. Fragt man nach dem Wesen der Malerei, kann man nicht nach dem Wesen der Kunst fragen. Akzeptiert ein Künstler die Malerei (oder die Bildhauerei), akzeptiert er die Tradition, die dazu gehört. Dies ist so, weil das Wort Kunst allgemein und das Wort Malerei spezifisch ist. Malerei ist eine Art von Kunst. Macht man Gemälde, akzeptiert man bereits das Wesen der Kunst (und fragt nicht danach). Damit akzeptiert man, daß das Wesen der Kunst die europäische Tradition der Dichotomie von Malerei und Skulptur ist.“

„Kritiker des Geschmacks“<sup>333</sup>. Zum anderen bezieht er sich auf das Ready-made, um seiner eigenen Ablehnung des Erscheinungsbildes von Kunst Ausdruck zu verleihen. „Art after Philosophy“ stellt eine Kampfansage an den Geschmack dar. In der Bedeutungslosigkeit des Visuellen, die Duchamp dem Ready-made attestiert, findet Kosuth die Legitimation für (s-)eine Kunst: Sie will nicht mehr Anschauung sein, sondern nur mehr Begriff.

Anders als Kosuth war Duchamp klar, dass die Indifferenz, die die Wahl eines Objektes diktierte, zum Scheitern verurteilt war, sie konnte immer nur von kurzer Dauer sein.<sup>334</sup> So verglich er die Ready-mades mit einem Schnappschuss.<sup>335</sup> Ihre Ästhetisierung erwies sich als unvermeidlich, gleichgültig wie indifferent das Objekt bei seiner Wahl gewirkt haben mag: „Wenn Sie ein Ding zwanzigmal, hundertmal anschauen, fangen Sie an, sich daran zu gewöhnen, es zu lieben oder sogar zu verabscheuen – das eine oder das andere! Es bleibt nie völlig indifferent.“<sup>336</sup>



Abb. 15: Marcel Duchamp: *In Advance of the Broken Arm*, 1915

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigen sich dementsprechend in Duchamps *In Advance of the Broken Arm* (Abb. 15) und Kosuths *One and Three Shovels* (Abb. 16). Beide entfremden ein industrielles Massenprodukt seinem ursprünglichen Zweck und unterlaufen so die Determination der Kunst durch die Gattungen Malerei und Skulptur. Um die Schneeschaufel ihrer alltäglichen Funktion zu entkleiden, hängt Duchamp sie unter die Decke, ein Kupferschild mit den Worten *In Advance of the Broken Arm* weist auf sie hin. *One and Three Shovels* gehört zur Serie *One and Three* innerhalb der *Protoinvestigations*. Der Titel variiert mit dem ausgewählten Objekt, er vermerkt lakonisch die drei Elemente der Arbeit, in der Mitte eine Schaufel, flankiert von einem Foto derselben und eine Vergrößerung der entsprechenden Definition. Beide,

<sup>333</sup> KOSUTH 1974, S. 143.

<sup>334</sup> Vgl. STAUFFER 1981, S. 191 u. COLLIN 2002, S. 38.

<sup>335</sup> Vgl. Duchamps Texte in der *Grünen Schachtel* (1934), abgedruckt in: DUCHAMP 1981, S. 100

<sup>336</sup> COLLIN 2002, S. 38.



sowohl Duchamp als auch Kosuth, distanzieren sich von der eigenhändigen Ausführung. Die materielle Realisation tritt hinter dem Konzept zurück. Original und Originalität werden nur mehr rechtlich garantiert. So gelten alle von Duchamp autorisierten Schneeschaukeln als Ready-mades. Auch Kosuth will nicht die jeweilige Ausführung von *One and Three* als Kunst verstanden wissen, sondern das signierte Zertifikat, das der Besitzer samt eines Wörterbucheintrages erhält, es berechtigt ihn, das entsprechende Objekt auszuwählen und fotografisch zu reproduzieren. Die Größe der fotografischen Reproduktion des Gegenstandes soll dabei dessen Maßen entsprechen, sie soll ihn in der jeweiligen Ausstellungssituation zeigen und sachlich aufgenommen sein, d. h. frontal, ohne Verzerrung und Schatten, vor neutralem Hintergrund.<sup>337</sup> Duchamp ergänzt die Schneeschaukel um den poetischen Zusatz *In Advance of the Broken Arm*, dagegen gibt Kosuth der Beziehung zwischen Sprache, Bild und Gegenstand einen nüchternen Anstrich: zum einen durch den Titel *One and Three Shovels*, der unterstreicht, was man sieht und liest, zum anderen durch die Wahl einer Definition.



Abb. 16: Joseph Kosuth: *One and Three Shovels*, 1965

Kurzum, Duchamp erhebt mit den Ready-mades keinen Kunstanspruch, er fragt nicht, was Kunst ist, sondern: „Kann man Werke machen, die nicht ‚Kunst‘ sind?“<sup>338</sup> Kosuth macht daraus eine Gewissheit, wenn er behauptet, das ist Kunst.

#### II.2.4 Das Ready-made 1969 unter (Konzept-)Künstlern kontrovers diskutiert

1969 ist Kosuth nicht der einzige Künstler, der sich auf das Ready-made bezieht, auch andere Künstler legitimieren ihre Ansätze damit. Wie schon sein Verständnis von Sprache wird auch seine Lesart des Ready-made nicht unbedingt geteilt.

<sup>337</sup>Vgl. KOSUTH 1996, S. 407 u. DREHER 1992, S. 29.

<sup>338</sup>Arbeitsnotiz 1913, abgedruckt in DUCHAMP 1981c, S. 125.

Während für Kosuth die Konzeptkunst mit Duchamp beginnt, sieht z. B. Robert Morris<sup>339</sup> in den Ready-mades nur „traditionell ikonische Kunstobjekte“<sup>340</sup>. Obgleich auch er in seinem Text „Beyond Object“ die Auffassung vertritt, dass Kunstmachen nicht mit der Herstellung von Objekten gleichzusetzen ist, unterscheidet sich seine „Anti-Form“ von Kosuths Antiformalismus.<sup>341</sup> Mit seiner „Theoretical Conceptual Art“ (TCA) weist Kosuth die Formalistische Kunstkritik auf begrifflicher Ebene zurück. Morris stört sich indes an der Geometrie und Statik minimalistischer Objekte. Er löst sie in prozessualen Arbeiten (Works of Progress) auf, in der nicht das finale Werk an Bedeutung verliert, sondern auch die künstlerische Intention, an der Kosuth festhält.

Daniel Buren wiederum stellt das Ready-made in die Tradition der Malerei. So will er die medialen, diskursiven und institutionellen Bedingungen veranschaulichen, unter denen Kunst als solche zu erkennen ist, gleichgültig, ob es sich um ein Ready-made oder ein Gemälde handelt. „Was wird aus Duchamps Urinoir, wenn man es wieder in eine öffentliche Toilette bringt?“<sup>342</sup> Mit seiner Streifenmalerei (seit 1968 alteriert er senkrechte weiße und farbige Streifen von je 8,7 cm Breite) zielt Buren weniger auf eine ästhetische Erfahrung denn auf den Ort ihrer Präsentation – sei es im musealen oder im öffentlichen Raum. Es geht ihm die „*SICHTBARKEIT von Malerei selbst*“<sup>343</sup>. Im Gegensatz zu Kosuth beharrt er auf der Veranschaulichung des Kontextes, die dem begrifflichen Diskurs überlegen sei. Die Präsentation von Theorie im Ausstellungskontext kritisiert er als deren Verdinglichung zum Objekt. Burens Text „Achtung!“ (Mise en Garde) kann als harsche Kritik an Kosuth verstanden werden.

Um ihre pseudo-kulturellen Beziehungen und bluffenden Spielchen durch ein selbstzufriedenes Zur-Schau-Stellen fragwürdiger Gelehrsamkeit zu untermauern, versuchten bestimmte Künstler, uns zu erklären, was konzeptuelle Kunst sei, sein könnte oder sein sollte – und setzten das gleich mit einer konzeptuellen Arbeit. Der Anmaßung mangelt es nicht an Vulgarität. Wir sind Zeugen der Umwandlung einer malerischen Illusion in eine verbale. [...] Für sie ist konzeptuelle Kunst ‚Kunst der Beredsamkeit‘ geworden.<sup>344</sup>

<sup>339</sup> Mit Morris beginnt für Buchloh die Conceptual Art in den USA. Vgl. Buchloh in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 127.

<sup>340</sup> MORRIS 1974, S. 239. „Beyond Object“ ist der vierte Teil von Morris’ „Notes on Sculpture“, die 1969 im *Artforum* erschienen, genau ein Jahr zuvor hatte er in derselben Zeitschrift seinen Text „Anti-Form“ veröffentlicht.

<sup>341</sup> Kosuth grenzt sich seinerseits in „Art after Philosophy“ von der „Anti-Form“ und Künstlerinnen und Künstlern wie Eva Hesse, Richard Serra, Keith Sonnier oder Morris ab. Vgl. KOSUTH 1974, S. 163.

<sup>342</sup> BUREN 1974, S. 75.

<sup>343</sup> BUREN 1974, S. 57. Meine Übersetzung, weil „*VISUALITY of the painting itself*“ mit „*VISUELLE DARSTELLUNG des Bildes selber*“ übersetzt wurde.

<sup>344</sup> BUREN 1974, S. 53.

1969 steht Art & Language Kosuths Position am nächsten. Auch die Künstlergruppe arbeitet an der Aufhebung der Differenz zwischen Kunst und Theorie, und setzt die Diskussion der Frage, was Kunst ist, mit konzeptuellen Kunstwerken gleich.<sup>345</sup> In ihrer Einführung zur ersten Ausgabe der Zeitschrift *Art-Language* stellt sie sich wie Kosuth in die Tradition des Ready-made und entwirft ein Vier-Phasen-Modell: Dieses reicht von der Malerei und Skulptur über die Auflösung der Gattungen in der Collage bis hin zu Künstlern wie Duchamp und Rauschenberg. Sowohl im Ready-made als auch im *Portrait of Iris Clert* gehe es um die Frage, „ob es sich um Kunstobjekte handelt oder nicht, und immer weniger [...], ob die Objekte (als Kunstobjekte) gut oder schlecht sind“.<sup>346</sup> In einer vierten Phase versucht Art & Language, über Duchamp und Rauschenberg hinauszukommen. Die Künstlergruppe ersetzt den konkreten Gegenstand durch einen abstrakten. Zwei Jahre später distanziert sich Art & Language allerdings von Kosuth. Der Grund ist auch hier dessen Festhalten an der Intention: „Duchamp’s ready-mades, Judd’s tautology, and Kosuth’s propositions may be too unsophisticated to provide a working definition of art. The intentional as meaning problems remains.“<sup>347</sup>

## II.2.5 Die Fortsetzung der Kontroverse in der Kunstkritik 1989

Das Ready-made wurde nicht nur unter Künstlern kontrovers diskutiert, sondern Kosuths Lesart von Duchamp hat auch Widerspruch innerhalb der Kunstkritik provoziert. Symptomatisch dafür ist Buchlohs Beitrag „From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)“. Er schrieb ihn für die Ausstellung *L’art conceptuel, une perspective*, die in Duchamp ihren historischen Fluchtpunkt fand. In diesem Zusammenhang sind auch de Duves kritische Anmerkungen im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Ready-made und Monochrom zu nennen.<sup>348</sup> Genau 20 Jahre nach seinem Erscheinen entzündete sich an „Art after Philosophy“ erneut eine Debatte über die Bedeutung von Duchamp für die Konzeptkunst, die sich bis in die 1990er Jahre fortsetzte.

---

<sup>345</sup> Vgl. ART & LANGUAGE 1974, S. 31, vgl. auch S. 29: „Dieser Leitartikel – an sich ein Versuch, einen Umriß dessen sichtbar zu machen, was ‚konzeptuelle Kunst‘ ist – werde als ein Werk konzeptueller Kunst ausgegeben.“

<sup>346</sup> ART & LANGUAGE 1974, S. 37.

<sup>347</sup> ART & LANGUAGE 1980, S. 44.

<sup>348</sup> Sie erschienen 1989 unter den Titeln *Au nom de l’art. Pour une archéologie de la modernité* und *Résonances du Ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*. Beide Bücher wurden vier Jahre später unter dem Titel *Kant nach Duchamp* veröffentlicht, auf das ich mich im Folgenden beziehe.

So wirft Buchloh Kosuth vor, sich in seiner Auseinandersetzung mit Duchamp auf die unbearbeiteten Ready-mades beschränkt und andere Arbeiten vernachlässigt zu haben, hinzu komme, „daß selbst diese Lesart [...] extrem eingeschränkt war und das Readymade-Modell [...] auf einen bloß analytischen Satz reduzierte.“<sup>349</sup> Dem zweiten Vorwurf lässt sich zustimmen, während der erste –, einem Künstler vorzuschreiben, auf wen und was er sich zu beziehen hat, seltsam anmutet. Im Fall von Duchamps *Gegeben seien* (*Étant donnés*, 1947-66) ist die Kritik unberechtigt, wenn man die zeitliche Differenz zwischen Herstellung und Ausstellung bedenkt.

Zwar hatte Duchamp mit der Arbeit an *Gegeben seien* bereits 1947 begonnen, die Arbeit aber zeitlebens geheim gehalten. So musste z. B. Arturo Schwarz die Veröffentlichung seines Werkverzeichnisses *The Complete Works of Marcel Duchamp* (London, N. Y. 1969) verschieben, weil er erst nach Duchamps Tod von ihr erfuhr.<sup>350</sup> Die Rezeption war außerdem durch ein 15 Jahre geltendes Verbot erschwert, das Innere der Installation zu fotografieren.<sup>351</sup>

Buchloh hält Kosuth des Weiteren vor, sich nicht direkt mit den Arbeiten und Texten von Duchamp auseinandergesetzt zu haben, sondern durch die Vermittlung von Jasper Johns und Morris, was dieser übrigens in „Art after Philosophy“ selbst einräumt.<sup>352</sup> Zudem aktualisiere Kosuth eine Deutung des Ready-made, die überholt sei. Vor dem Hintergrund der Wiederentdeckung Duchamps in den 1950er Jahren sei es befremdlich, dass „im Readymade-Verständnis der Konzeptkünstler um 1969 immer noch die Intentionalität vor dem Kontextbezug rangierte“<sup>353</sup>.

Krauss' Artikel „Sense and Sensibility“<sup>354</sup> angreifend unterscheidet Buchloh innerhalb der Duchamp-Rezeption zwei Phasen: In der ersten Phase verkörpere das Ready-made die Wende von der Atelier- zur Deklarationsästhetik, sie werde durch Johns und Rauschenberg in den 1950er Jahren repräsentiert. Unter der Deklarationsästhetik versteht Buchloh die Abkehr von einem manuellen und industriellen Modus künstlerischer Produktion zugunsten eines Sprechaktes. Beispielhaft dafür ist für ihn Rauschenbergs Telegramm „This is a Portrait of Iris Clert if I say so“ (erst 1961!), das den deklarativen Anteil des Ready-made hervorhebe. Die zweite Phase, repräsentiert durch

---

<sup>349</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 91.

<sup>350</sup> Vgl. DANIELS 1992, S. 164f.

<sup>351</sup> Vgl. DANIELS 1992, S. 284.

<sup>352</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 90 u. KOSUTH 1974, S. 169.

<sup>353</sup> Vgl. BUCHLOH ebd.

<sup>354</sup> Vgl. Kap. „Der Widerspruch zwischen tautologischem Werk und Künstlerintention“.

Andy Warhol und Morris, überwinde zu Beginn der 1960er Jahre diese reduktionistische Lesart.<sup>355</sup>

Diese Überwindung veranschaulicht Buchloh am Beispiel von Morris' *Statement of Aesthetic Withdrawal (Document)* (Abb. 17): Rechts ein Bleiabdruck auf Kunstleder und Holz gezogen, der Morris' Arbeit *Litanies* (ebenfalls von 1963) aus zwei Perspektiven zeigt – von vorne und von der Seite.<sup>356</sup> Links ein maschinell erstelltes Papier, von Morris unterzeichnet und notariell beglaubigt, auf dem dieser seinen ästhetischen Rückzug erklärt.<sup>357</sup>

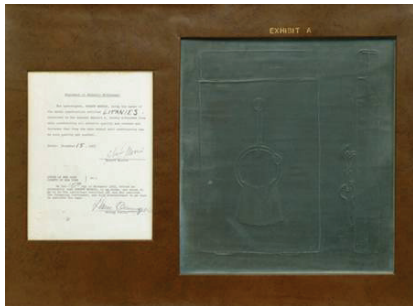


Abb. 17: Robert Morris: *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963

Für Buchloh beweist das *Statement*, dass sich Duchamps Ready-made nicht auf die Behauptung reduzieren lässt, ein Kunstwerk ist, was der Künstler dazu erklärt. Vielmehr veranschauliche es mit seiner bürokratischen Aufmachung, dass Kunst das Ergebnis einer rechtlichen Vereinbarung und institutionellen Anerkennung sei.<sup>358</sup> Die Behauptung eines Künstlers, das ist Kunst, müsse sich erst innerhalb „eines Diskurses der Macht“<sup>359</sup> behaupten.

Morris' *Statement* ist symptomatisch für die innerhalb der Conceptual Art kontrovers diskutierte Frage: Wer darf entscheiden, was Kunst ist und was nicht? Kosuth muss sich von Buchloh den Vorwurf gefallen lassen, dass er hinter Morris' Rezeption des Ready-made zurückfällt, weil er die Intention des Künstlers über den Kontext stellt. Dagegen verdeutlicht die Institutionskritik für Buchloh, dass künstlerische Materialien, Verfahren

<sup>355</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 89ff. u. Buchloh in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 127.

<sup>356</sup> Mit dem *Statement* reagierte Morris auf den Architekten Philip Johnson, der ihm das Geld für *Litanies* nach dem Erwerb der Arbeit schuldig blieb. *Litanies* ist eine mit Blei überzogene Schachtel mit Schlüsselloch, an der ein Schlüsselbund hängt, sie spielt auf Duchamps *Grüne Schachtel* an.

<sup>357</sup> „The undersigned, ROBERT MORRIS, being the maker of the mental construction entitled *Litanies* described in the annexed Exhibit A, hereby withdraws from said construction all aesthetic quality and content and declares that from the date hereof said construction has no such quality and content. Dated, November 15, 1963.“ Morris zit. n. WOOD 2002, S. 27.

<sup>358</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 89.

<sup>359</sup> Ebd.

und Formen „immer schon von den Konventionen der Sprache und somit von einer institutionellen Macht sowie von ideologischen und ökonomischen Besetzungen vorherbestimmt sind“<sup>360</sup>.

In seinem Buch *Kant nach Duchamp* teilt de Duve zwar Buchlohs und Krauss' Ablehnung der Conceptual Art, insbesondere, was Kosuths Festhalten an der künstlerischen Intention betrifft: „Wenn Kosuth behauptet, daß Duchamps Ready-made *das Wesen der Kunst von einer Frage der Morphologie in eine Frage der Funktion verwandelte*, macht er sich lächerlich, als könnte ein Künstler ganz allein für sich das ‚Wesen der Kunst‘ ändern.“<sup>361</sup> Jedoch liegen seiner Kritik andere Motive zugrunde. So lehnt er in dem Rundgespräch die Terminologie der Autoren und Autorinnen der Zeitschrift *October* ab, wie z. B. Krauss' Behauptung, Kosuth vollziehe performative Akte.

Krauss' Verständnis greift zu kurz vor dem Hintergrund der Bedeutung, die die Begriffe Performanz und Performativität in der (Kunst-)Theorie der 1990er Jahre im Anschluss an Judith Butler gewonnen haben. Krauss versteht unter Performanz nur den Satz: „I intend X as a work of art.“<sup>362</sup> Zu Recht wendet de Duve ein, dass die Frage nach dem Performativen die Frage nach der Autorität einschließt, die diesem Sprechakt zugrunde liegt.<sup>363</sup> Die Definition vom Kunstwerk als analytischer Proposition und Tautologie unterdrückt die Frage nach der Macht, die sich hinter der Behauptung, dies ist ein Kunstwerk, verbirgt.

Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass Performativität auch im Moskauer Konzeptualismus eine zentrale Rolle spielt. So geht auch Kabakov von einem performativen Sprachverständnis aus – der Vorstellung, dass sich mittels Sprache nicht nur Wirklichkeit darstellen, sondern auch herstellen lässt. Anders als bei dem reduktionistischen Begriffsverständnis von Krauss thematisiert Kabakov gerade die Autorität von Sprechakten, neben ihrer situativen und konstruktiven Qualitäten.<sup>364</sup>

In seiner Kritik an Kosuth setzt de Duve ebenfalls bei dem Satz, das ist Kunst, an. Mit dieser Behauptung werden keine Kriterien definiert, die ein Gegenstand aufweisen muss, um unter die entsprechende Kunstdefinition zu fallen – ihm wird lediglich der

<sup>360</sup> BUCHLOH 1990, S. 93.

<sup>361</sup> DE DUVE 1993, S. 247. Vgl. auch Buchloh, de Duve u. Krauss in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 144f.

<sup>362</sup> Krauss in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 127. Butler entwickelt die Theorie des „Doing Gender“ in den Büchern *Gender Trouble* (1990) und *Bodies that Matter* (1993). Einführend zum Performativen in der Kunst vgl. bspw. ANGERER 2002.

<sup>363</sup> Vgl. de Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 135.

<sup>364</sup> Vgl. Kap. „Mit Wort und Tat: Performativität bei Kabakov“

Kunststatus zugesprochen. Anders als Krauss und Buchloh ist de Duve der Auffassung, dass dieser Deklarationsakt das ästhetische Urteil nicht aufhebe.<sup>365</sup> Vielmehr werde es angesichts der Krise aktualisiert, in die die modernistische Malerei mit Stellas *Black Paintings* (1958-60)<sup>366</sup> geraten sei. Diese Krise markiert für de Duve den Übergang vom „Spezifischen“ zum „Generischen“ – von der Malerei zur Kunst.<sup>367</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit der monochromen Malerei und dem Ready-made bezieht sich de Duve zum einen auf Greenbergs Ansicht, dass die reine Leinwand schon Malerei sei, wenn auch keine gute.<sup>368</sup> Zum anderen bezieht er sich auf Duchamps Behauptung, dass letztlich „alle Gemälde [...] ‚nachgeholte Readymades‘“<sup>369</sup> seien. De Duve bestimmt die reine Leinwand als spezifisches Ready-made: Im Unterschied zu Duchamps Ready-mades (z. B. *Fountain*), die er als generisch bezeichnet, sei die reine Leinwand spezifisch, weil die Tradition der Malerei darin eingeschrieben sei, insofern man seit der Renaissance auf ein Stück Leinen male, das auf einen Keilrahmen gespannt sei.<sup>370</sup>

Laut de Duve befürchtete Duchamp, dass sich mit dem Ready-made „das Unternehmen der Malerei [...] so radikal verändert hätte, daß von ihr nichts weiter übrigbliebe als der Name“<sup>371</sup>. Im Gegensatz zu Kosuth habe diese die Grenze vom Spezifischen zum Generischen, von der Malerei zur Kunst nicht überschreiten wollen. Wie dargestellt hat auch Duchamp die Malerei abgelehnt.<sup>372</sup>

Zum einen verteidigt de Duve die Malerei: „Man kann Künstler werden, ohne Maler zu sein, doch nur schwerlich ohne es gewesen zu sein.“<sup>373</sup> Für ihn gehört das Ready-made zur Malerei, weil es nur in Bezug auf diese verständlich sei. Zum anderen verteidigt er das ästhetische Urteil gegen die Institutionskritik: Buchloh wirft Kosuth die Vernachlässigung des Kontextes vor, d. h. die Missachtung der Frage, inwieweit Kunst von ihrer institutionellen Anerkennung abhängt. De Duve kritisiert Kosuth genau aus

---

<sup>365</sup> Vgl. ebd.

<sup>366</sup> Vgl. Kap. „Das Ende der Malerei und der Beginn der Kunst“.

<sup>367</sup> DE DUVE 1993, S. 244.

<sup>368</sup> Vgl. GREENBERG 1997b, S. 331: „Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als Bild – allerdings nicht unbedingt als ein gelungenes Bild.“

<sup>369</sup> DUCHAMP 1981b, S. 242.

<sup>370</sup> Vgl. DE DUVE 1993, S. 248f.

<sup>371</sup> DE DUVE 1993, S. 258.

<sup>372</sup> Vgl. Kap. „Von der Verwerfung des (guten) Geschmacks zur Geschmacklosigkeit als Programm“.

<sup>373</sup> DE DUVE 1993, S. 250. Vgl. auch de Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL 1994, S. 141.

entgegen gesetzter Perspektive.<sup>374</sup> Seine Abneigung gegenüber der Institutionskritik und der institutionellen Theorie veranschaulicht er am Beispiel von George Dickie, dessen Ansichten er mit denen von Kosuth gleichsetzt.<sup>375</sup>

Wie Kosuth war auch Dickie der analytischen Philosophie verpflichtet. In den 1970er Jahren beschäftigte er sich ausgiebig mit der Frage, welche Eigenschaften ein Objekt aufweisen muss, damit es als Kunstwerk (an-)erkannt wird.<sup>376</sup> Dickie kam zu dem Schluss, dass sich darüber keine generellen Aussagen treffen ließen, nur im institutionellen Rahmen sei feststellbar, was Kunst ist und was nicht. Im ersten Moment scheint es, als ob Dickie die Zuschreibung des Kunststatus' als sozialen Akt verstand, letztlich sprach er aber dem Künstler die alleinige Autorität zu. Für ihn enthielt schon die Intention, ein Kunstwerk zu machen, ein soziales Moment, weil sich der Künstler damit in Beziehung zur Kunstwelt setzte.

Karlheinz Lüdeking, auf den ich mich hier stütze, hat Dickies institutionelle Theorie wegen ihrer „unumgänglichen Dürftigkeit“<sup>377</sup> kritisiert. Hierin ist sie Kosuths Kunstbegriff vergleichbar. Laut Lüdeking wollte Dickie eine Definition von Kunst entwickeln, die nicht normativ ist. Eine wertfreie Bestimmung sei ihm auch gelungen, aber auf Kosten ihrer Funktionalität, sie sage nichts über die Kriterien aus, die erfüllt sein müssen, damit etwas Kunststatus erhält.<sup>378</sup> Zu Recht gibt Lüdeking zu bedenken, dass der „Umstand, dass es *keine generell gültigen* Bedingungen gibt“, die einen Gegenstand zum Kunstwerk machen, nicht heißt, dass „es *überhaupt keine* Bedingungen“ gibt.<sup>379</sup> Dickie verstricke sich in Widersprüche, wenn er die Zuschreibung des Kunststatus allein an der Künstlerintention festmacht. Denn damit führe er Kunst auf individualpsy-

---

<sup>374</sup> Vgl. DE DUVE 1993, S. 268: „Die institutionellen Theorien behaupten stets, zirkulär zu sein, und petitionieren die Frage der Macht der Institutionen. Eine politische Kritik des Systems der Patronage kann diesen Kreis durchbrechen, doch sie setzte sich einer anderen Gefahr aus, der nämlich, allzu rasch die ästhetische ‚Macht‘ herabzumindern, etwas Kunst zu nennen in anderen privilegierten Machtbereichen wie dem Geld oder dem gesellschaftlichen Status. Wenn sie nicht vorsichtig gehandhabt wird, führt diese Art von Kritik häufig dazu zu argwöhnen, ohne daß man ins Detail geht, daß die Künstler sich im vornhinein mit der ästhetischen Ideologie ihrer Kundschaft gemein machen (und daraus zu schließen, daß die Ästhetik nur eine Ideologie ist). Weil sie einen derartigen Verdacht mit einer zirkulären institutionellen Theorie kombiniert hat, ist es einem Gutteil der Konzeptkunst – der von Kosuth in erster Linie – nicht gelungen, sich von der schädigen Politik der artworld freizumachen, die sie sich für sich selbst erfunden hat.“

<sup>375</sup> Vgl. DE DUVE 1993, S. 267 u. de Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 136.

<sup>376</sup> In diesem Zusammenhang sind Dickies Bücher *Aesthetic. An Introduction* (1971) und *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis* (1974) zu nennen. In *The Art Circle. A Theory of Art* (1984) stärkt Dickie die Position des Künstlers.

<sup>377</sup> LÜDEKING 1988, S. 184.

<sup>378</sup> Vgl. LÜDEKING 1988, S. 172.

<sup>379</sup> LÜDEKING 1988, S. 184.



chologische Faktoren zurück, die er ebenso wie Kosuth aus der (Kunst-)Theorie vertreiben wollte.<sup>380</sup>

Man muss also unterscheiden zwischen Buchlohs Institutionskritik und Dickies institutioneller Theorie, die Berührungspunkte mit Kosuths Vorstellungen aufweist. Buchloh beschreibt mit dem Begriff der Institutionskritik eine Entwicklung innerhalb der Conceptual Art, Dickie entwickelt hingegen in seiner institutionellen Theorie eine Definition, was ein Kunstwerk ist. Buchloh interessiert nicht die Frage, wie man zwischen Kunst und Nichtkunst unterscheidet, er setzt nicht nur voraus, dass die von ihm geschätzten Künstler Kunst machen, sondern auch gute. Hier ist er ganz Kunstkritiker, der seine Parteilichkeit nicht zu verbergen versucht. Als Inhaber eines Lehrstuhls für Ästhetik enthält sich Dickie solcher Wertungen.<sup>381</sup>

Zwar sind sich Buchloh und de Duve in ihrer Ablehnung von Kosuth einig. Jedoch liegen ihrer Kritik gegensätzliche Motive zugrunde: Während Buchloh „Art after Philosophy“ aus einer ideologiekritischen Perspektive kritisiert, arbeitet de Duve an einer Aktualisierung der formalistischen Doktrin. Er ist der Auffassung, dass diese „insgesamt richtig ist“<sup>382</sup>. Daher hält er am ästhetischen Urteil fest, das er wieder in die Diskussion einzuführen versucht – angeblich ohne normative Geltungsansprüche.<sup>383</sup> Die methodologische Diskrepanz zwischen Buchloh und de Duve tritt in dem Rundgespräch offen zutage: So kritisiert Buchloh de Duve wegen ästhetischer Urteile wie „schön“ und „poetisch“.<sup>384</sup> De Duve wiederum lehnt Buchlohs evolutionäres Geschichtsmodell ab, das auf der Hierarchie von Originalität und Epigonentum gründet.<sup>385</sup> Letztlich versuchen beide die professionelle Kunstbetrachtung, d. h. die Rolle des Kunstkritikers und -historikers neu zu legitimieren – die durch künstlerische Selbstermächtigungen wie die von Kosuth infrage gestellt worden ist.

---

<sup>380</sup> Vgl. LÜDEKING 1988, S. 181.

<sup>381</sup> In der Folge haben sich Institutionskritik und institutionelle Theorie allerdings angenähert: zum einen, was den analytischen Zugriff auf die Kunst betrifft; zum anderen tendieren beide dazu, gegebene Theorien und Praktiken zu verwerfen, anstatt alternative zu entwerfen. Vgl. HOLMES 2006, S. 4.

<sup>382</sup> Vgl. DE DUVE 1993, S. 271.

<sup>383</sup> Vgl. DE DUVE 1993, S. 273ff.

<sup>384</sup> Vgl. Buchloh u. de Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 130.

<sup>385</sup> Vgl. Buchloh u. de Duve in ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART 1994, S. 132. Vgl. auch Siegelaub in KOSUTH/SIEGELAUB 1991, S. 155: „[H]e has chosen to write a standard, conservative, hermeneutically-sealed, textbook-type history of his idea of ‘who-influenced-who,’ ‘who-did-what-first,’ etc.“

## II.2.6 Wer macht das Kunstwerk, der Künstler oder der Betrachter?

Buchlohs und de Duves Kritik an Kosuth liegen nicht nur unvereinbare methodische Ansätze zugrunde, sondern auch gegensätzliche Lesarten des Ready-made. Einerseits gilt es, wie bei Buchloh, als „Paradebeispiel der institutionalistischen Kunsttheorie, für die das entscheidende Kriterium bei der Definition von Kunst nicht mehr im Werk, sondern im Kunstkontext, im Vermittlungsapparat zu suchen ist“<sup>386</sup>. Andererseits ziehen auch die Gegner institutioneller Kunsttheorien das Ready-made heran. Als Verfechter des Geschmacks sieht de Duve im Ready-made kein strategisches Objekt, sondern ein ästhetisches.

Daniels führt solcherart Gegensatz auf die Interpretationen von Katherine Dreier (1923) und George Hugnet (1932/36) zurück: Diese haben das Ready-made einmal als Kunstwerk interpretiert, das andere Mal als Anti-Kunstwerk bzw. als Meta-Kunstwerk.<sup>387</sup> Fälschlicherweise gingen beide von derselben Prämisse aus, nämlich: „Das Wesentliche am Ready-made ist, daß es ausgestellt wird – ein nicht ausgestelltes Ready-made ist eigentlich gar nicht denkbar.“<sup>388</sup> Diese Prämisse, ein Objekt wird erst im Kunstkontext zum Ready-made, stellt Daniels zum einen anhand Duchamps Aussagen infrage,<sup>389</sup> zum anderen entkräftet er sie anhand der Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte der Ready-mades: Entweder seien die Ready-mades bis in die 1930er Jahre von der Öffentlichkeit übersehen worden, oder ihre Eigenart als Fertiges sei der Öffentlichkeit entgangen.<sup>390</sup>

Das änderte sich erst mit Duchamps *Schachtel im Koffer* (*Boîte-en-Valise*, 1935-41). In ihr dokumentierte dieser die Ready-mades als eigenständige Werkgruppe in Form von Modellen, Aufnahmen von Repliken oder Fotos verschollener „Originale“. Die *Schachtel im Koffer* setzte die breite Rezeption der Ready-mades in den 1940er Jahren

---

<sup>386</sup> DANIELS 1992, S. 166.

<sup>387</sup> Vgl. DANIELS 1992, S. 192ff. Katherine Dreier: *Western Art and the New Era*, New York 1923 u. George Hugnet: „L’Esprit Dada dans la Peinture“, in: *Cahiers d’Art*, Teil I Nr. 1/2, Paris 1931 u. Teil II in Nr. 8/9, Paris 1936.

<sup>388</sup> DANIELS 1992, S. 167.

<sup>389</sup> „In der Tat waren sie ein ganz privates Experiment, von dem ich niemals dachte, daß es öffentlich gezeigt werden würde.“ Duchamp zit. n. DANIELS 1992, S. 170, ursprünglich anonym: „Artist Marcel Duchamp visits U-Classes, exhibits at Walker“, in: *Minnesota Daily* (22.10.1965):

<sup>390</sup> Die drei Male, die die Ready-mades in den 1910er Jahren ausgestellt waren, wurden sie übersehen, oder Duchamp trat nicht als ihr Urheber öffentlich in Erscheinung, wie im Fall von *Fountain*. Übrigens provozierte gerade die „Nichtausstellung“ des *Pissoirs* eine Debatte über den Kunstbegriff, die Mitglieder der Society of Independent Artist hatten die Ausstellung des Ready-mades abgelehnt. Vgl. dazu DANIELS 1992, S.

in Gang, die zwei Dekaden später kulminierte. Duchamp selbst trug 1964 zu ihrer Popularität bei, indem er Multiples von 14 seiner Ready-mades anfertigen ließ. Daniels führt die gängige Auffassung, dass nur ein ausgestellter Gegenstand ein Ready-made ist, auf die Multiples zurück.<sup>391</sup> Das bis heute vorherrschende Verständnis des Ready-made sei weniger dem Umstand seiner Ausstellung als dem seiner Reproduktion (als Foto, als Miniatur, als Multiple) geschuldet.

Wie ich anhand der Debatte 1969 und 1989 über die Bedeutung von Duchamp für die Konzeptkunst gezeigt habe, berufen sich sowohl Künstler als auch Kunstwissenschaftler auf das Ready-made, um ihre verschiedenen, z. T. konträren Positionen zu legitimieren. Dabei fügen sich die Positionen nicht in ein evolutionäres Geschichtsmodell, wie es Buchloh nahe legt, wenn er Kosuth wegen seiner vermeintlich überholten Lesart des Ready-made kritisiert.

Auch Kabakov gelten Duchamps Ready-mades, namentlich *Fountain*, als Urszene der Conceptual Art, weil in ihnen die Konzeption von der Realisation getrennt ist. Allerdings dienen die Ready-mades weniger der Legitimation von Kabakovs Position, auch wenn er die gängige Geschichte der Conceptual Art erzählt, die in Duchamp ihren historischen Fluchtpunkt findet. Kabakov interessiert mehr diese Geschichte selbst, die zum Gemeinplatz geworden ist – in seinen Ausführungen zum Konzeptualismus in Russland taucht sie in Form eines intertextuellen Verweises auf.<sup>392</sup>

Im Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte spricht Daniels von einer nicht abreißen- den Re-Definition des Ready-made: Sie begründe die Aktualität des Ready-made und ließe Duchamps Objekte weit hinter sich.<sup>393</sup> Grund dafür seien zum einen die vorsätzlich widersprüchlichen Aussagen von Duchamp,<sup>394</sup> zum anderen belege das Ready-made, dass der Betrachter das Kunstwerk macht: „Ich habe eine ganz bestimmte Theorie [...], daß ein Kunstwerk erst existiert, wenn der Betrachter es angeschaut hat. Bis dann ist es nur etwas, das zwar gemacht wurde, das aber verschwinden könnte, und niemand wüßte etwas davon.“<sup>395</sup> Auch für Kabakov ist der Betrachter der Schlüssel, nicht nur zum Verständnis eines Werkes, sondern weil es dessen Existenz überhaupt erst bezeugt.

---

<sup>391</sup> Vgl. DANIELS 2002, S. 29.

<sup>392</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“

<sup>393</sup> Vgl. DANIELS 2002, S. 31.

<sup>394</sup> Vgl. DANIELS 2002, S. 26.

<sup>395</sup> STAUFFER 1992, S. 81. Interview mit George u. Richard Hamilton, *Marcel Duchamp Speaks*, ausgestrahlt vom BBC-Third Programm, Oktober 1959.

## II.2.7 „The artist is only the mother“. Rose Sélavy und Arthur R. Rose

Einer weiteren Re-Definition unterzieht Kosuth das Ready-made in „No Exit“ – der Artikel erschien 1988 im *Artforum*. Sein Konzept des „made-ready“ – eine simple Wortumstellung, die demonstrativ auf ihre Herkunft verweist – formuliert er sowohl in Referenz als auch in Differenz auf Duchamp. Kosuth relativiert mit dem „made-ready“ die Objekthaftigkeit des Ready-made. Nicht nur Dinge, sondern auch Zeichen versteht er nunmehr als „schon gemacht, bereits fertig“ – das „made-ready“ sei „das nach dem Gemachten Gemachte“<sup>396</sup>.

Bereits 1969 übertrugen Art & Language die Strategie des Ready-made auf theoretische Objekte und relativierten so die Objekthaftigkeit des Ready-made zugunsten seiner Zeichenhaftigkeit. Etwa 20 Jahre später aktualisierte Kosuth das Projekt einer „defetishizing of the Duchampian readymade“<sup>397</sup>, wie es die Conceptual Art Ende der 1960er Jahre selbst forciert habe mit Ausdrücken wie „Dematerialisation of Art“ oder „Post-Object-Art“.<sup>398</sup>

Mit dem „made-ready“ konzeptualisiert Kosuth seine künstlerische Praxis neu, um sie anschlussfähig zu machen – hier an die Appropriation Art. Sowohl die Conceptual Art als auch Appropriation Art eignen sich vorhandenes Zeichenmaterial an, den Unterschied bringt Dreher auf den Punkt: „In Konzeptueller Kunst stellen Künstler den Mechanismus des Kunstbetriebs kritisch infrage, während in Zitat- und Appropriation Art Künstler zeigen, wie der Kunstbetrieb die künstlerische Subjektivität infrage stellt.“<sup>399</sup> Der Verwerfung des Künstlersubjektes in der Appropriation Art stehe das konzipierende Subjekt in der Conceptual Art gegenüber: „Konzeptuelle Kunstwerke

---

<sup>396</sup> DOMESLE 1998, S. 100.

<sup>397</sup> KOSUTH 1991d, S. 227.

<sup>398</sup> Vgl. KOSUTH 1991d, S. 230: „Indeed, it is only in constructive appropriation—what I’ll call here the ‘made-ready’ that the process of art is accountable and demystification is possible. The cultural system—with its visible social anchors—is part of the analyzable given, not removed from criticism through incorporation into auratic, heroic cosmology. [...] So, [...] it must be recognized that such appropriation is *another* practice of art—a practice that by its nature subverts, redirects, or negates theoretical assertion (or anything else) initiated elsewhere. [...]”

[The made-ready – M. S.] locates the meaning of art [...] in the signifying dynamic inherent in the relations *between* elements and between them and the world.“

<sup>399</sup> DREHER 1992, S. 62. Die Appropriation Art geht auf die 1977 von Douglas Crimp unter dem Titel *Pictures* im Artists Space in New York kuratierte Ausstellung zurück. Zur Appropriation Art einführend vgl. bspw. RÖMER 2002, S. 15ff.

[sind – M. S.] ohne ein künstlerisches Subjekt nicht denkbar.“<sup>400</sup> Für Kosuth gilt dies uneingeschränkt. Bei Kabakov hingegen steht gerade die Autorschaft zur Disposition.<sup>401</sup>

Seit den 1980er Jahren arbeitet Kosuth oft mit Zitaten: Er zitiert nicht nur Texte, sondern auch fremde und eigene Werke, die er neu kombiniert und in verschiedene Zusammenhänge bringt. Die kühle Sachlichkeit seiner frühen Installationen weicht opulenten Raumensembles, die mit Texten der europäischen Hochkultur arbeiten.<sup>402</sup> Während er in den 1960/70er Jahren Passagen aus Wörterbüchern benutzte, zeigt sich in seinen späteren Arbeiten eine Vorliebe für Schriften des Fin de Siècle, des Weiteren für den österreichisch-ungarischen Sprachraum<sup>403</sup> und für die Literatur der Moderne. Kosuths Vorliebe für europäische Meisterdenker dürfte mit verantwortlich sein für die Ablehnung, die er erfuhr; „seiner biografischen Person“ fehlte, so Buchmann, „subkulturelles Kapital“.<sup>404</sup>

Kosuths Konzept des „made-ready“ widerspricht der anonymen Herkunft der Ready-mades. Das „made-ready“ gründet auf etablierten Denktraditionen, denen ein Autor namentlich zuzuordnen ist. Hinzu kommt, dass schon bei Duchamp das Ready-made weit über das Objekt hinausgeht, für ihn haftet auch der Autorschaft immer etwas schon Gemachtes an – sie lässt sich mittels vorgefertigter Zeichen strategisch in Szene setzen. Auf sein feminines Alter Ego Rose Sélavy hin befragt, antwortete Duchamp:

Ich wollte eben eine zweite Identität haben, das ist alles [...]. Es war eine Art *ready-made-Aktion*. Zuerst wollte ich einen jüdischen Namen annehmen, aber ich konnte keinen finden. Dann befiel mich die Idee: Warum nicht einen weiblichen Namen? Wunderbar! Viel besser, als die Religion zu wechseln, wäre es sein Geschlecht zu ändern.<sup>405</sup>

Rose Sélavy findet man erstmals auf dem modifizierten Ready-made *Fresh Widow* (1920, Abb. 18): das Modell eines französischen Fensters, aus türkisfarbenem Holz, mit Scheiben aus schwarzem Leder, auf dessen Sims in großen Druckbuchstaben steht:

---

<sup>400</sup> DREHER 1992, S. 62.

<sup>401</sup> Vgl. Kap. „Kabakovs Versteckspiele mit der Autorschaft“

<sup>402</sup> Zu Kosuths Arbeiten aus den 1980/1990er Jahren vgl. bspw. DAMSCH-WIEHAGER 1993 und SCHMIDT-WULFFEN 1993.

<sup>403</sup> Kosuth begründete seine Vorliebe für den ungarisch-österreichischen Sprachraum biografisch: „Meine Familie kommt ursprünglich aus Osteuropa und wanderte später nach Amerika aus. Deshalb bin ich grundsätzlich immer daran interessiert, dort zu arbeiten. In meinen Arbeiten der letzten zwanzig Jahre zeigt sich ein großes Interesse an der Tschechoslowakei und Osteuropa, und ich würde diesen Dialog gerne noch erweitern.“ Zit. n. DAMSCH-WIEHAGER 1993, S. 88. Kosuth im Interview mit Milena Slavicka u. Karel Šrp, in *Výtvarné Umění. The Magazine of Contemporary Art*, 1992. Worin der Osteuropa-Bezug seiner Arbeiten im Einzelnen besteht, bleibt allerdings offen.

<sup>404</sup> BUCHMANN 1999, S. 101.

<sup>405</sup> STAUFFER 1992, S. 184. Duchamp im Interview mit Calvin Tomkins, „Profiles: Not Seen and/or Less Seen – Marcel Duchamp“, in *The New Yorker* (06.02.1965). Kursiv meine Hervorhebung.

„FRESH WIDOW, COPYRIGHT, ROSE SELAVY, 1920“, Rose noch mit einem R. Es ist die erste Arbeit, deren Autorschaft Duchamp Rose Sélavy zuschreibt, nicht als Signatur, sondern als Copyright. Die Künstlersignatur beglaubigt die eigenhändige Ausführung, es handelt sich also um ein Original, das Urheberrecht schützt die Idee eines Werkes, das auf Reproduktion angelegt ist.<sup>406</sup> Von der Vielzahl möglicher Deutungen interessiert mich besonders eine. So nimmt *Fresh Widow* Barthes' These vom Tod des Autors vorweg, insofern Duchamp die Urheberschaft einer fiktiven Autorin zuschreibt, nämlich Rose Sélavy, die laut Copyright die Rechte an dem Ready-made hat.<sup>407</sup> Auch Kabakov erfindet Personen, die sowohl als Autoren wie als (Anti-)Helden seiner Arbeiten auftreten.



Abb. 18: Marcel Duchamp: *Fresh Widow*, 1920

1921 wird aus Rose Rose, im selben Jahr entsteht in Zusammenarbeit mit Man Ray eine Serie von Fotos, auf denen Duchamp als Frau posiert (Abb. 19). In der Folge wird Rose zur zweiten Identität des Künstlers, in ihrem Namen erscheinen eigene Arbeiten, oder sie tritt als Co-Autorin von Duchamp auf. Auch die erste Retrospektive 1963 im Pasadena Art Museum trägt den Titel *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy*.



Abb. 19: Marcel Duchamp als Rose Sélavy, 1921

<sup>406</sup> Vgl. MENCHES 2008, S. 16.

<sup>407</sup> Vgl. MENCHES 2008, S. 17. Für andere Deutungen vgl. Gerhard Graulich, „Fresh Widow“, in Kat. *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*. Staatliches Museum Schwerin 2003, S. 86ff

Mitunter arbeitet auch Kosuth unter falschem Namen. So hat er sich zweimal selbst unter dem Pseudonym Arthur R. Rose interviewt. Das erste Mal 1969 auf Vorschlag des Galeristen Sieglaub, der den Teilnehmern der Ausstellung *January 5-31, 1969* vorschlug, sich selbst zu befragen. Das zweite Mal interviewte Kosuth sich selbst auf Bitte des Kritikers Robert C. Morgan, er bat die vier Künstler genau zwanzig Jahre nach „Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner“ (*Arts Magazine*, Februar 1969) erneut um ein Gespräch mit dem fiktiven Arthur R. Rose. Während Weiner die alte Fassung abdrucken ließ und Huebler einen Auszug aus einem Pseudo-Interview der 1980er Jahre veröffentlichte, formulierten Barry und Kosuth für „The Return of Arthur R. Rose“ (*Arts Magazine*, Februar 1989) ihre Fragen und Antworten neu. Anlässlich seines Comebacks gestand Arthur R. Rose im Gespräch mit Kosuth: „I’m just glad to be participating. For years, there have been rumors that I was either dead or never existed. I had a hard time convincing Robert Morgan that I would show up here today.“<sup>408</sup>

Arthur R. Rose erinnert an ein Verlagspseudonym, weil es sich nicht einer einzigen Person zuordnen lässt. Unternehmen verwenden Verlagspseudonyme, um Texte zu publizieren, die aus der Feder mehrerer Autoren stammen, übrigens eine gängige Praxis bei Verlagen, die Trivialliteratur veröffentlichen. In diesem Fall erfand ein Galerist (Sieglaub) einen Kritiker, der zur Publicity der in ihm vertretenen Künstler beitragen sollte. Die Namensgebung Arthur R. Rose wird Kosuth zugeschrieben, der damit auf Rrose Sélavy anspielt.<sup>409</sup>

Interviews erfüllen gewöhnlich eine dokumentarische Funktion, sie informieren über die befragte Person und deren Meinung zu bestimmten Sachverhalten. Diese Funktion tritt hier in den Hintergrund zugunsten eines seine Autorschaft inszenierenden Verfassers, der zum Kunstprodukt wird. Das Interview ist bei Kosuth weniger Interpretationshilfe als selbst zu interpretierender Text. Auf die Frage hin, welche Funktion das erste Pseudo-Interview hatte, antwortete Kosuth: „That interview was an act of agit-prop art theory on my part.“<sup>410</sup>

Sowohl Duchamps als auch Kosuths Pseudonym existieren nur medial (in Text und Foto), Duchamp ist niemals öffentlich als Rrose Sélavy aufgetreten. In ihrer zeichenhaften Existenz demonstrieren sie, wie wenig sich Identität am Körper festmachen lässt, sie

---

<sup>408</sup> KOSUTH 1989a, S. 137.

<sup>409</sup> Vgl. FIETZEK/STEMMRICH 2004, S. 23.

<sup>410</sup> KOSUTH 1989a, S. 137.

kann schon durch die Annahme eines anderen Namens verändert werden. Dadurch wird ein Konzept von Autorschaft bezweifelt, in dem der Autor dem Text vorausgeht, die Identität des Autors erweist sich als künstliches und künstlerisches Konstrukt, das sich im Werk erst konstituiert.

Neben Rose Sélavy nimmt sich Arthur R. Rose, der „fiktive[...] Gesprächspartner mit Duchamps Pseudonym“<sup>411</sup> wie ein Marketinggag aus. Tatsächlich sollten die vier Interviews 1969 für die Schau *January 5-31, 1969* werben. Bezogen auf den humanistischen Subjektbegriff (weiß, bürgerlich, männlich, heterosexuell) identifizierte sich Duchamp mit einer marginalen Sprecherposition – Rose. Er erweiterte die Trias Rasse, Klasse und Geschlecht um die Konfession, insofern er zunächst vom Katholizismus zum Judentum konvertieren wollte. Demgegenüber identifizierte sich Kosuth mit dem Kritiker. Angesichts des Einflusses, den formalistische Kritiker wie Greenberg oder Michael Fried besaßen, war in der New Yorker Kunstwelt dieser Jahre kaum eine soziale Rolle denkbar, die mehr Prestige und Status versprach. Vorwegnehmen lässt sich hier, dass auch Kabakovs „Autor-Personagen“ alles andere als heroisch sind. Auf den ersten Blick sind sie nicht marginal, vielmehr geben sie sich provinziell.

Wie Duchamp posierte auch Kosuth vor der Kamera – allerdings unter eigenem Namen (Abb. 20). Er formte sein Image sozial akzeptierter Standards entlang, indem er Männlichkeitsstereotype aus den Massenmedien aufgriff: So gab er sich einmal als Intellektueller zwischen Büchern, mal zeigte er sich auf einem Motorrad, mal ließ er sich im Gangster- oder Guerillakämpfer-Outfit ablichten. Dabei schien er seine Haarfarbe mit den Jahreszeiten zu wechseln, wie Alberro polemisch meinte.<sup>412</sup>



Abb. 20: Joseph Kosuth 1966-71

Aus massenmedialen Versatzstücken formte Kosuth ein Künstler-Image, das ein hohes Identifikationspotential versprach, vor dem Hintergrund, so Buchmann, dass

<sup>411</sup> HARRISON/WOOD 2003, S. 1028.

<sup>412</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 27.



Malerposen „in der Zeit des Vietnam-Krieges und der häufig kunstfeindlichen Studentenrevolte [...] nicht gefragt“<sup>413</sup> waren. Buchmann widersprach Dreher's positivem Bild, Kosuth sei „nicht der ‚unsichtbar im Hintergrund agierende‘ Konzeptkünstler [...], der die Welt der Medien und Manager verabscheute“<sup>414</sup>, im Unterschied zu Andy Warhol, den Dreher als Gegenbeispiel nannte.<sup>415</sup> Übrigens haben die Künstler der Pop Art Kosuth ideell und finanziell unterstützt.<sup>416</sup> Kosuth hob nicht nur, wie die Pop Art, die künstlerische Produktion auf den Stand der industriellen, sondern übernahm von Warhol auch die Praxis, sich in den Medien öffentlichkeitswirksam in Szene zu setzen.<sup>417</sup>

Während Kosuth unter dem Pseudonym Arthur R. Rose die Verwertungskette von Produzent und Rezipient zum Verwertungskreislauf kurzschloss, hinterfragte Duchamp mit Rose Sélvay die Vorstellung vom Autor als männlichem Genie.

Paradoxerweise avancierte Duchamp zum Übertäter für Diskurse, die sich gerade von der patriarchalischen Färbung des Modernismus absetzen wollten.<sup>418</sup> Diesem Paradox hat sich Amelia Jones gewidmet in ihrem Buch *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp* (1994), in dem sie sich mit der Referenz auf Duchamps Ready-mades in der amerikanischen Postmoderne beschäftigt.<sup>419</sup>

Kosuth bediene sich derselben Rhetorik wie Greenberg, wie dieser beschreibe er ihm missfallende Kunstpraktiken als dekorativ und kitschig – Begriffe, die für Jones feminin besetzt sind. Ebenso kritisiert sie Buchloh, der sich zwar zu seiner „Duchamp-Fixierung“ freimütig bekennt, diese aber damit rechtfertigt, dass Duchamps Beitrag für die Kunst schließlich dem von Einstein für die Physik entspräche.<sup>420</sup> Jones hält Buchloh entgegen: „Buchloh's choice of the highly masculine field of physics to naturalize his discussion of Duchamp is not incidental; we can only imagine what the effects of his claim would be if he had said, instead, ‘as the feminist art historian might suffer from a Schneemann fixation ....’“<sup>421</sup> Ob die Physik eine Männerdomäne ist, sei dahingestellt, man hätte Duchamps Leistung auch mit der von Marie Curie vergleichen können, prinzipiell stimme ich Jones zu. Für Buchloh ist die Konzeptkunst eine Männerdomäne,

---

<sup>413</sup> BUCHMANN 2007, S. 39.

<sup>414</sup> BUCHMANN 1999, S. 101.

<sup>415</sup> DREHER 1992, S. 62.

<sup>416</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 27.

<sup>417</sup> Vgl. ebd.

<sup>418</sup> Vgl. JONES 1994, S. xiv.

<sup>419</sup> Vgl. JONES 1994, S. xiii.

<sup>420</sup> Vgl. BUCHLOH 1991, S. 161.

<sup>421</sup> JONES 1994, S. 51.

erwähnt er doch 1989 in seinem Überblicksartikel keine einzige Künstlerin. Man kann Kosuth sicherlich vieles vorwerfen, zumindest in diesem Punkt ist er 1969 weiter.<sup>422</sup>

Trotz wechselseitiger Polemik haben Kosuth und Buchloh in feministischer Perspektive etwas gemeinsam: Beide operieren mit Polaritäten, von denen der eine Pol als originär verstanden (Mann/Vater) und der andere Pol (Frau/Mutter) als epigonal abgewertet wird.

Jones löst Duchamp aus dieser Zuschreibung ausgehend von Duchamps Aussage, „[t]he artist is only the mother of the work“<sup>423</sup>. Mit Rose feminisiere Duchamp den Autor nicht nur, vielmehr relativiere er damit ein Konzept von Autorschaft, in dem der Künstler als Urheber gilt und seine Intention die Bedeutung des Werkes verbürgt.<sup>424</sup> Denn wie der Fall *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* zeigt, ist die für den Betrachter und Leser sichtbar werdende Autorschaft selbst ein Kunstprodukt. Auch in feministischer Perspektive bestätigt sich also Duchamps Einsicht, dass ein Künstler auf die Interpretation nur wenig Einfluss nehmen kann, sobald ein Werk die Privatsphäre des Ateliers verlässt und an die Öffentlichkeit trifft.

---

<sup>422</sup> So erwähnt Kosuth in „Art after Philosophy“ folgende Künstlerinnen positiv: Hanne Darboven, Adrian Piper, Perpetua Butler und Christine Kozlov.

<sup>423</sup> Duchamp zit. n. JONES 1994, S. 146. Ursprünglich ein Statement beim Western Roundtable on Modern Art, San Francisco Art Association, April 1949, Mitschnitt. Die Passage, auf die sich Jones bezieht, lautet: „[T]he artist is incapable of expressing in words what his intentions were, his message was. In fact, the important thing is the work of art and not the artist.“ Ebd.

<sup>424</sup> Vgl. JONES 1994, S. 146: „For Duchamp the determination of the artist as *mother* seems to me a means of referencing the ultimate *lack of authority* on the part of the artist.“

## II.3 Von der Berufung zum Beruf

### II.3.1 Vaternorde. Die Entmachtung der Formalistischen Kritik

Kosuths Bewunderung für Duchamp verdankt sich nicht zuletzt dem Umstand, dass dieser als Antipode der abstrakten Malerei gilt, an der die Formalistische Kritik von Greenberg ihr Vokabular entwickelt hat.

Greenberg setzte sich für den Abstrakten Expressionismus und die Farbfeldmalerei ein. In den 1950er Jahren hatte er durch seine Texte für Kunstzeitschriften, durch seine Tätigkeit als Berater von Galerien und als Kurator von Ausstellungen sowie durch seine Lehrtätigkeit an Universitäten eine singuläre Machtposition in der New Yorker Kunstszene inne. Durch die Besetzung verschiedener Schlüsselpositionen nahm er Einfluss auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Kunst.<sup>425</sup>

Mit dem Erscheinen seiner Aufsatzsammlung *Art and Culture* (1961) geriet Greenberg aber in die Kritik: Immer mehr Künstler lehnten die Formalistische Kritik ab. So zerkaute bspw. John Latham in der Aktion *Still & Chew* (1966) ein Exemplar von *Art and Culture*, tauchte es in Schwefelsäure, versetzte es mit Natriumbikarbonat und verwies so auf dessen „Unverdaulichkeit“. <sup>426</sup> Sieben Jahre später kündigte Lippard in ihrem Buch *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* die „Rückkehr des Inhalts“ in der Kunst an. <sup>427</sup> Eine junge Künstlergeneration war nicht mehr bereit, die Autorität der Formalistischen Kritik anzuerkennen, die Happening, Fluxus, Pop, Minimal und Conceptual Art entweder kritisiert oder ignoriert hatte.

Dieses Grundgefühl bestimmt auch „Art after Philosophy“, Kosuth wendet sich mit seinem Text gegen Greenberg. Allerdings bilden ihre Positionen keinen Gegensatz, später räumt Kosuth selbst die Abhängigkeit seiner frühen Arbeiten von der Formalistischen Kritik ein. <sup>428</sup>

In „Art after Philosophy“ kritisiert Kosuth die Voraussetzung der Formalistischen Kritik, dass Kunstwerke die einzigen Gegenstände ästhetischer Erfahrung seien. Er trennt Kunst und Ästhetik, wobei er die Ästhetik in den Bereich der Dekoration

---

<sup>425</sup> Vgl. LÜDEKING 1997, S. 9f.

<sup>426</sup> Vgl. LIPPARD 1973, S. 14ff.

<sup>427</sup> Vgl. LIPPARD 1973, S. 5.

<sup>428</sup> Vgl. KOSUTH/LINDERS 1989, S. 70: „Returning [...] to the early work: for its own meaning it was dependant on the formalism it, I think, successfully opposed. Yet that cultural life as an ‘opposition’ has meant that it is married forever to formalism as its ‘other’.“

verweist.<sup>429</sup> Kosuth lehnt die Formalistische Kritik ab, weil ihre ästhetischen Urteile stillschweigend voraussetzen, dass etwas Kunst ist, womit sie die Bedingungen leugnen, unter denen etwas als Kunst wahrgenommen wird.

Und es besagt insofern nichts darüber, ob die analysierten Objekte überhaupt Kunstwerke sind oder nicht, als formalistische Kritiker stets das konzeptuelle Element in Kunstwerken übergehen. Daß sie gerade nicht auf das konzeptuelle Element in Kunstwerken eingehen, rührt eben daher, daß formalistische Kunst nur dank ihrer Ähnlichkeit mit früheren Kunstwerken Kunst ist. Sie ist eine geistlose Kunst.<sup>430</sup>

Fragen, die den Kunststatus berühren, interessieren Greenberg tatsächlich nicht, denn sie laufen seiner Norm der unmittelbaren Wahrnehmung zuwider. Ihn interessiert an einem Kunstwerk ausschließlich das, was der direkten Beobachtung zugänglich ist, die Materialien, aus denen und die Verfahren, mittels derer es hergestellt worden ist. Für ihn ist das Kunstwerk ein ort- und zeitloses Phänomen, das sich den Augen des Betrachters darbietet und nicht dem Verstand.

Die Beschränkung auf das Faktische, sich bei der Beurteilung eines Kunstwerks nur an das zu halten, was unmittelbar wahrnehmbar ist, begründet Greenberg unter Berufung auf den Positivismus – in dem von *Voice of America* ausgestrahlten Rundfunkbeitrag „Modernist Painting“ (1960).<sup>431</sup>

Kosuths Kritik zielt auf die Sprachvergessenheit ästhetischer Erfahrung: „Language in art is no longer as ‚invisible‘ as it used to be [...]. If you want to say more than what you are saying then re-consider your language.“<sup>432</sup> Für ihn erschließt sich Kunst nicht in der Anschauung, vielmehr ist sie begrifflich vermittelt. Denn was jemand in einem Bild sieht, ist abhängig von den Fragen, die er daran stellt, oder noch elementarer: Ob jemand etwas als Bild (von etwas) erkennt, setzt voraus, dieses etwas benennen zu können. Ästhetische Erfahrung ist von sprachlicher Vor-Bildung bestimmt. Eine Auffassung, die Kosuth mit der Gruppe Art & Language teilt, der er von 1969 bis 1976

---

<sup>429</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 143: „Werden Objekte im Kunstzusammenhang vorgeführt (und bis vor kurzem wurden stets Objekte verwendet), sind sie für ästhetische Betrachtungen genauso geeignet wie irgendwelche anderen Objekte in der Welt [...]. Ästhetische Erwägungen treten tatsächlich stets von außen an die ‚raison d’être‘ eines Objektes heran.“ Zur Kritik an Kosuths Trennung zwischen Kunst und Ästhetik vgl. STEMMERICH 2003, S. 46.

<sup>430</sup> KOSUTH 1974, S. 145.

<sup>431</sup> Vgl. GREENBERG 1997a, S. 274.

<sup>432</sup> KOSUTH/BROGGER/THYGESSEN 1989, S. 24.

angehörte. Ihr sprachanalytisches Interesse unterscheidet sie von anderen mit der Conceptual Art assoziierten Künstlern Ende der 1960er Jahre.<sup>433</sup>

Während Greenberg die Wahrnehmung favorisiert, legt Kosuth das Primat auf das Denken. Die tendenzielle Theoriefeindlichkeit der Formalistischen Kritik weicht bei ihm einem Hang zur Theorielastigkeit. Sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Kunst schließen für ihn die gedankliche Reflexion ein, was sie an das Medium Sprache bindet. Die Analogie zwischen Kunst und Sprache ermöglicht Kosuth den Sprung auf eine Metaebene.<sup>434</sup> Seine Kritik an der Verherrlichung des Perzeptuellen mündet in der Verherrlichung des Konzeptuellen. Unterdrückt Greenberg die begriffliche Dimension von Kunst, so Kosuth die anschauliche. Er kehrt die Vorstellung des Formalismus einfach um.

Wie in *One and Three* arbeitet Kosuth auch in der *First Investigation* (1966-68, Maße variabel) mit Wörterbucheinträgen, die er vergrößert – nunmehr negativ, weiße Schrift auf schwarzem Grund, statt umgekehrt. Zudem entfallen der Gegenstand (Stuhl, Schaufel, Hammer etc.) und seine Repräsentation im Foto. Im Übergang von den *Protoinvestigations* zur *First Investigation* treibt Kosuth die Negation der Bild- und Objekthaftigkeit von Kunst voran, was sich nicht zuletzt in der Auswahl der Wörterbucheinträge zeigt, abstrakte Begriffe lösen die konkreten zunehmend ab.

Kosuth beginnt die *First Investigation* mit dem Begriff Wasser. Wie in *Clear Square Glass Leaning* ist auch hier die „Form- und Farblosigkeit“<sup>435</sup> des „Materials“ ausschlaggebend, die ihm unterstellte Neutralität soll den Blick auf die Voraussetzungen, Bedeutungen und Funktionen von Kunst lenken, derart löst Kosuth das Problem „formloser Formen“<sup>436</sup> für sich und kommt über die Objekthaftigkeit der Minimal Art hinaus.

Ich verwendete es [Wasser – M. S.] in jeder mir vorstellbaren Form: Eisblöcke, Heißluft zum Heizen, Karten mit Wassergebieten, Ansichtspostkarten von Wasserflächen usw., bis 1966,

---

<sup>433</sup> So verweisen auch Burn und Mel Ramsden, seit 1971 ebenfalls Mitglieder von Art & Language, auf die sprachlichen Voraussetzungen der Wahrnehmung: „In vielen Fällen ist unser Vertrautsein mit einer Sprache derart (kulturell) angeboren, daß wir sie mit einer Art ‚Wirklichkeit‘ oder handfesten Fakten verwechseln. [...] – unsere Sprache verschleiert das Objekt, sie ist das Gitter, das unsere Wahrnehmung strukturiert. [...] Es ist entscheidend, die Bedeutung der Verbindungen zwischen der Sprache, die wir benutzen, und dem, was und (wie) wir sehen, zu erkennen.“ BURN/RAMSDEN 1974, S. 91ff.

<sup>434</sup> Vgl. KOSUTH/LINDERS 1989, S. 70.

<sup>435</sup> KOSUTH 1974, S. 171. Vgl. auch KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 41: „From the work with glass I began working with water, for most the same reasons. Water had the advantage of being ‘formless’ as well as ‘colorless’.“

<sup>436</sup> Vgl. KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 38.



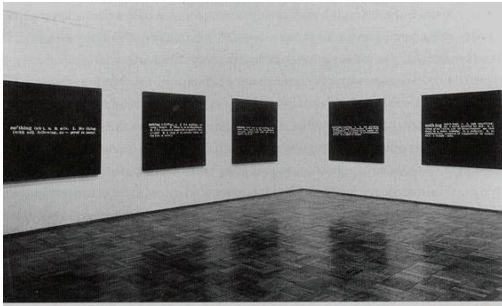


Abb. 22: Joseph Kosuth: *First Investigation. Titled [Art as Idea (as Idea)] [Nothing]*, Ausstellungssansicht, Gallery 669, Los Angeles 1968

Die Auswahl der Wörterbucheinträge macht deutlich, dass Kosuth nicht am individuellen Sprachgebrauch (*parole*) interessiert ist, im Unterschied zu Kabakov, den gerade die einzelne Rede interessiert, die das System Sprache (*langue*) in einem konkreten Kontext aktualisiert.

Wie schon in den *Protoinvestigations* wählt Kosuth die Wörterbucheinträge selbst aus. In der Auswahl spiegelt sich auch „Art after Philosophy“ wieder, so kommen viele der im Text verwendeten Begriffe auch in der *First Investigation* vor. Zum einen diene die Serie als Modell für die Definition des Begriffs (Konzept-)Kunst in „Art after Philosophy“, zum anderen lieferte sie das passende Corporate Design, denn sie gab Kosuths Thesen ein Erscheinungsbild mit hohem Wiedererkennungswert.

Auf Wiedererkennung zielt auch der Untertitel *Art as Idea as Idea (A. A. I. A. I.)*, mit dem Kosuth seit der *First Investigation* alle weiteren untertitelt hat. Er spielt auf Ad Reinhardts Aussage an, „Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere“<sup>440</sup> (1962). Reinhardt plädiert damit für die Autonomie von Kunst, und zwar im doppelten Sinne, zum einen verstanden als Selbstreflexion, zum anderen als Selbstlegitimation. Kosuth macht daraus das Postulat der Selbstdefinition und das Primat der Künstlerintention. *Art as Idea as Idea* steht für seine Auseinandersetzung mit der Frage, was Kunst war, ist und in Zukunft sein könnte. Das modernistische Diktat des Neuen bleibt, zielt aber nicht mehr auf die formale Ebene, sondern auf die konzeptuelle, nämlich einen neuen Kunstbegriff zu schaffen.<sup>441</sup> Die Frage, was seine Idee von Kunst sei, beantwortet Kosuth nur vage, wenn er meint, nicht die Summe der Werke eines Künstlers, sondern die seiner Tätigkeiten, angefangen vom Kunstmachen über Texte verfassen bis hin zur

<sup>440</sup> Zit. n. KOSUTH 1974, S. 141. Vgl. auch KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 37.

<sup>441</sup> Vgl. KOSUTH/BROGGER/THYGESEN 1989, S. 31.

Lehrtätigkeit.<sup>442</sup> Mit dem Untertitel *Art as Idea as Idea* grenzt sich Kosuth auch von der Formalistischen Kritik ab. Um seiner Position Nachdruck zu verleihen, Material, Form und Verfahren einer Arbeit seien nur eine Frage des Geschmacks, während die Idee das Kriterium dafür sei, ob etwas Kunst ist, wiederholt Kosuth das Wort Idee.<sup>443</sup>

Mit der *First Investigation* meint Kosuth, „nur die Idee von Wasser zu repräsentieren“<sup>444</sup>. Folglich verstand er nicht die einzelnen Realisierungen der *First Investigation* als Kunstwerk, sondern das zugrundeliegende Konzept, einerseits die Idee, eine Arbeit aus reproduzierten Wörterbucheinträgen zu machen, andererseits die Idee, dass die Anschauung für den Begriff von Kunst irrelevant sei,<sup>445</sup> was in der Praxis aber nicht funktionierte.

So musste Kosuth feststellen, dass die *First Investigation* nicht gegen eine ästhetische Interpretation immun war, weshalb er die Serie beendete.<sup>446</sup> Nicht nur, dass die Wörterbucheinträge für Kunst gehalten wurden, sie wurden zu seinem Ärger auch mit der Malerei assoziiert. Die quadratische Form der Reproduktionen, ihre Schwarzweiß-Optik und ihre Hängung an der Wand erinnerten an Reinhardts *Black Paintings* (1956-67).<sup>447</sup>

### II.3.2 Das Ende der Malerei und der Beginn der Kunst

Im Übergang von den *Protoinvestigations* zur *First Investigation* rangiert Kosuth nicht nur den Gegenstand aus, sondern auch das (gemalte) Bild, einher geht damit die Ablehnung des singulären Werkbegriffs, der sich in der Formalistischen Kritik aus der unmittelbaren Anschauung ableitet.<sup>448</sup> Auf der Basis von Ferdinand de Saussures Unterscheidung zwischen „langue“ (Sprachsystem) und „parole“ (Sprachgebrauch) kritisiert Kosuth, die Verfechter von Malerei und Skulptur verwechselten eine Sprache der Kunst mit Kunst als Sprache:

---

<sup>442</sup> Vgl. KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 47: „What my idea of art is [...] the specific work I show—and my activities in the production of any meaning in relation to art: such as articles I write, lectures at universities, my teaching at the School of Visual Arts, or conversations such as this one. (In fact, you could say this interview is the answer to your question.)”

<sup>443</sup> Vgl. KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 37f.

<sup>444</sup> KOSUTH 1974, S. 171.

<sup>445</sup> Vgl. ebd.: „Die Idee bei den Photovergrößerungen war die, dass man sie wegwerfen und neu machen konnte – falls nötig – als Teil einer nicht zur eigentlichen Sache gehörigen Handlungsweise, die mit der Präsentationsform zu tun hatte, nicht aber mit der ‚Kunst‘.“

<sup>446</sup> Vgl. ebd.

<sup>447</sup> Vgl. z. B. DREHER 1992, S. 155.

<sup>448</sup> Vgl. KOSUTH/BROGGER/THYGESEN 1989, S. 32.



In art the 'means of expression' is also not unlike language. Even accepting the common view that art's history goes back hundreds of years, it is possible to see that the 'language' of the art of the west has been painting and sculpture for some time. Up until the very recent past it has been assumed that if one wanted to speak as an artist he had to speak in the 'correct' language.<sup>449</sup>

Kosuth lehnt die Malerei ab, so erklärt er in „Art after Philosophy“ ihr Ende. In Johns und Reinhardt sieht er „die beiden letzten Maler, die auch legitime *Künstler* waren“<sup>450</sup>. Stella ist ihm nur eine Fußnote wert,<sup>451</sup> obgleich Stellas *Black Paintings* die Formalistische Kritik in eine Krise stürzten, markieren sie doch den Übergang von der Malerei zur Kunst, von dem im Zusammenhang mit de Duves Kritik an Kosuth schon die Rede war.<sup>452</sup> Die *Black Paintings* deckten einen Widerspruch in Greenbergs Argumentation auf, wohl für diesen selbst überraschend, womit sie entscheidend zur Entstehung der Conceptual Art beitrugen.

Unter Berufung auf Kant<sup>453</sup> sollte sich für Greenberg die Kunst auf sich selbst besinnen, und alle Konventionen abstreifen, bis zurückbliebe, was für jede Gattung bzw. jedes Medium spezifisch sei.<sup>454</sup> Das Spezifische der Malerei bestand für Greenberg in ihrer Flächigkeit, Zweidimensionalität galt ihm als Qualität, die nur der Malerei eigen war. Flächigkeit als „essentielle“ Norm, der „ein Bild entsprechen muß, damit es überhaupt als Bild erfahren werden kann“<sup>455</sup>.

Zwar bestätigten Stellas 23 *Black Paintings* Greenbergs Position: 15 Gemälde, in denen die schwarzen Streifen auf weißem Grund parallel zum Träger verliefen, und acht rautenförmige, in denen Stella sie diagonal anordnete. Dennoch lehnte Greenberg die

---

<sup>449</sup> KOSUTH 1991a, S. 43. Kosuth wollte nicht nur das Regelwerk (langue) der „westlichen“ Kunst bloßlegen, das die Formalistische Kritik (parole) seiner Ansicht nach verschleierte. Dem Neuen verpflichtet, wollte er eine eigene Sprache entwickeln: „Ideally, in the new art each artist creates his own language. [...] the new artist must not only construct new propositions, but attempt to create a whole new idea of art.“ KOSUTH 1991a, S. 44. Wie dargestellt ist es unmöglich, eine eigene Sprache zu entwickeln, denn Sprache ist kein privates Phänomen, sondern ein soziales.

<sup>450</sup> KOSUTH 1974, S. 169.

<sup>451</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 175: „Und natürlich auch Stella. Aber Stellas Arbeiten, die dadurch, daß sie Malerei waren, empfindlich geschwächt wurden, veralteten sehr schnell durch die von Judd und anderen.“ Vgl. auch KOSUTH/BROGGER/THYGESEN 1989, S. 23f: „At the time I started he [Stella – M. S.] was – to me – one of the most important figures [...] – it seemed as if he really has an answer to some of the most interesting problems. But at the same time it went on all being painting, all of it, and it can be assimilated in a tradition, and that was his weakness, of course. [...] Stella's latest things are excellent examples of this – one great heap of answers to pretty irrelevant questions – answers to *formal* questions – painting, not art.“

<sup>452</sup> Vgl. Kap. „Die Fortsetzung der Kontroverse in der Kunstkritik 1989“, S. 91ff.

<sup>453</sup> Vgl. GREENBERG 1997a, S. 265.

<sup>454</sup> Vgl. GREENBERG 1997a, S. 267.

<sup>455</sup> GREENBERG 1997a, S. 272.

*Black Paintings* ab, ein Widerspruch, auf den auch Kosuth hinwies.<sup>456</sup> Die *Black Paintings* beendeten die moderne Malerei, die für Greenberg keinerlei Illusion vortäuschen sollte. In der Iteration der Streifen, mittels der Werkzeuge und Methoden des Anstreichers, führten die *Black Paintings* den Prozess ihrer Entstehung vor und versetzten den Betrachter in die Lage, sie selbst zu machen. Sie demonstrierten, dass sie nicht mehr als bemalte Flächen sind. Außerdem brachen sie mit einem Bild von Meisterschaft, das auf der expressiven Künstlerhand beruhte. Stella, der zu dieser Zeit als Anstreicher arbeitete, zeichnete in gleichmäßigen Abständen mit Bleistift Linien auf die Leinwand, dann trug er mit einem Borstenpinsel und Emaille schwarze Streifen auf. Er wiederholte den Vorgang mechanisch bis die Bilder flächendeckend überzogen waren. Die Folgen solch maschinemäßiger Produktionsweise hat El Lissitzky schon viel früher am Beispiel von Malevič beschrieben: „Die Herstellung von Kunstwerken ist nun einsichtigerweise so erleichtert und vereinfacht, daß man seine Werke am besten telefonisch, vom Bett aus, bei einem Anstreicher bestellt.“<sup>457</sup>

Die *Black Paintings* zwangen Greenberg zur Unterscheidung zwischen Bild- und Oberfläche im Sinne eines ästhetischen Mehrwerts, den nur die Bildfläche besäße. So korrigierte er die Pointe von „Modernist Painting“ in seinem Text „After Abstract Expressionism“ (1962) dahingehend, dass die „Qualität“ eines Gemäldes in seiner Konzeption liege: „Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als Bild – allerdings nicht unbedingt als ein gelungenes Bild.“<sup>458</sup> Fortan interessierte Greenberg nicht mehr die Frage, was das Spezifische einer Gattung bzw. eines Mediums sei, sondern „was *gute* Kunst als solches ausmacht“<sup>459</sup>. Zwar gebrauchte Greenberg Konzeption synonym mit Inspiration,<sup>460</sup> dennoch verschob er selbst den Fokus von der Malerei auf die Kunst und lieferte mit seinem Verweis auf die Konzeption das entscheidende Stichwort.

Während Greenberg die *Black Paintings* ablehnte, weil er in ihnen kaum noch Malerei sehen konnte, waren sie für Kosuth eben noch Malerei. Stella war sich bewusst, dass

---

<sup>456</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 143.

<sup>457</sup> LISSITZKY/ARP 1925, S. 10f.

<sup>458</sup> GREENBERG 1997b, S. 331.

<sup>459</sup> GREENBERG 1997b, S. 332.

<sup>460</sup> Vgl. GREENBERG 1997b, S. 332f.

er dabei war, eine Grenze zu überschreiten, anders als Kosuth gab er das (gemalte) Bild nicht zugunsten des Wortes auf.<sup>461</sup>

Nach eigener Aussage gab Kosuth die Malerei 1964 auf.<sup>462</sup> Wenn man der Beschreibung seines Ateliers von Thomas Beller und Margaret Sundell glauben darf, setzte er den Ausstieg aus dem Bild auch dort in Szene: In seinem Loft habe man nicht das Handwerkszeug des Künstlers angetroffen, der in der romantischen Vorstellung stets Maler sei. Vielmehr habe der Raum durch Sachlichkeit bestochen: Schreibtisch und Stuhl, Regale gefüllt mit Büchern, alles in kühles Neonlicht getaucht – eher Büro als Atelier. Nur in einem Winkel habe sich eine nostalgische Erinnerung an die Malerei gefunden in Form einer pompejischen Farbdose mit eingetrockneten Pinseln, auf der das Wort Tod gestanden habe.<sup>463</sup>

Viele amerikanische Künstler gaben in jenen Jahren die Malerei auf. Beispielhaft dafür ist das *Cremation Projekt* (1970) von Baldessari, in dessen Arbeiten Kosuth nur „konzeptuelle Karikaturen“<sup>464</sup> erkennen konnte. Baldessari ließ alle seine früheren Arbeiten verbrennen, und bewahrte die Asche in einer Urne auf; er hatte 1966 aufgehört zu malen.<sup>465</sup>

Unfreiwillig trieb Greenberg selbst foran, was er verhindern wollte – das Eindringen des Wortes ins Bild.<sup>466</sup> Der Modernismus endete mit der Selbstauflösung der Malerei. Greenbergs Versuch, eine Grenze zwischen dem Verbalen und Visuellen zu ziehen, mündete im Gegenteil. So kehrte in Baldessaris Monochrom *EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING BUT ART, NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK* (Abb. 23) der Text ins Bild zurück: „[A] notebook entry about painting could replace the painting.“<sup>467</sup> Anders als Kosuth versuchte Baldessari das Bild nicht durch

---

<sup>461</sup> Vgl. Stella im Gespräch mit GLASER 1998, S. 52.

<sup>462</sup> Dore Ashton bestreitet Kosuths Datierung. Vgl. Kap. „Die Selbstermächtigung der Konzeptkünstler“, S. 116ff.

<sup>463</sup> KOSUTH/BELLER/SUNDELL 1989, S. 125.

<sup>464</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 169. Im Oktober 1968 hatte Baldessari seine erste Einzelausstellung *Pure Beauty* in der Molly Barnes Gallery in Los Angeles. Neben in der Gallery 669 fand zeitgleich die Präsentation der *First Investigation* mit *Nothing* statt.

<sup>465</sup> Die Aktion fand am 24.07.1970 statt. Neben der Urne dokumentieren sechs Fotos den Verbrennungsakt, sowie eine Bronzeplatte und eine Anzeige in der Zeitung *San Diego Union* am 10.08.1970.

<sup>466</sup> In „Towards a Newer Laocoon“ (1940) forderte Greenberg, die Malerei solle dem Beispiel der Musik folgen, „als eine[r] Kunst der unmittelbaren Sinnesempfindung“, damit sie sich vom „schädliche[n] Einfluß der ‚Literatur‘“ befreit. GREENBERG 1997, S. 69f.

<sup>467</sup> Zit. n. OSBORNE 2002, S. 125. Ursprünglich in Kat. *John Baldessari: Paintings 1966-68* (1981). 1966-68 fertigte Baldessari eine Serie heller Monochrome – auf die er Aussagen von Kritikern in dunkler Blockschrift von professionellen Schildermalern aufbringen ließ.

den Text zu ersetzen. Gegenüber Kosuths Vernachlässigung der Eigenlogik des Visuellen setzte Baldessari bei der (massenmedialen) Bildproduktion und -rezeption an.



Abb. 23: John Baldessari: *Everything is Purged from This Painting but Art; No Ideas Have Entered This Work*, 1966-68

Bereits *EVERYTHING IS PURGED* [...] demonstriert, dass Verbales und Visuelles inkommensurabel sind. Eine Position, die Kabakov teilt, auch bei ihm widersprechen sich Bild und Wort.

### II.3.3 Die Selbstermächtigung der Konzeptkünstler

Kosuth fasst wie Greenberg das Verhältnis zwischen Wort und Bild als Opposition auf, W. J. T. Mitchell hingegen beschreibt es als „dialektische Trope“; als Trope, weil die Unterscheidung zwischen Wort und Bild eine Vielzahl von Disziplinen tangiert, und dialektisch, weil sie sich als Opposition stabilisiert, auch wenn sie hinterfragt worden wird. Unterscheidungen zwischen Wort und Bild pendeln zwischen Identität und Differenz, sie sind von politischen, sozialen oder ökonomischen Interessen durchsetzt,<sup>468</sup> kurzum in Machtstrukturen eingebunden. Mit ihnen stehen sich sprechendes Subjekt (das Verbale) und stimmloses Objekt (das Visuelle) gegenüber – und stimmloses Objekt wollte Kosuth nicht mehr sein.

So plädierte er in seiner Funktion als amerikanischer Redakteur der Zeitschrift *Art-Language* für die Selbstrepräsentation der Künstler und weist die Repräsentationsmacht des Kritikers zurück.

[K]unst ist demnach [...] nur der ‚stumme‘ Gegenstand (oder das Stichwort) für die kritische Abhandlung. Die Rolle des Künstlers ist nicht unähnlich der Hilfe, die der Assistent seinem Assistentenherren leistet: er wirft Tonplättchen als Ziele in die Luft. [...] Der Künstler ist insofern aus der ‚Kunsttätigkeit‘ weggelassen, als er nur der Tischler des Prädikats ist und sich

---

<sup>468</sup> MITCHELL 2003, S. 51ff.

nicht (wie es der Kritiker in seiner traditionellen Rolle tut) am begrifflichen Engagement bei der ‚Herstellung‘ der Kunstaussage beteiligt.<sup>469</sup>

Kosuths Selbstermächtigung war gegen Greenberg gerichtet, der in den 1950er Jahren eine singuläre Machtposition in der New Yorker Kunstszene innehatte. Die ästhetischen Urteile des Kritikers fanden Künstler willkürlich. Greenberg leistete diesem Vorwurf selbst Vorschub, als er sich in seinen „Complaints of an Art Critic“ (1967) zu der unbedachten Äußerung hinreißen ließ: „Ästhetische Urteile sind auch nicht dem Willen unterworfen: Man kann sich nicht aussuchen, ob einem ein Kunstwerk gefällt, genauso wie man sich nicht aussuchen kann, daß Zucker süß schmeckt und Zitronen sauer.“<sup>470</sup> Kosuth wandte dieses Zitat gegen seinen Urheber.<sup>471</sup>

Mit der Berufung auf den individuellen Geschmack versuchte sich Greenberg abzusichern. Denn über Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten, aber ausgrenzen. Formalistische Kritiker nahmen normative Setzungen auf der Grundlage des Geschmacks vor. Kosuth lag nichts an der Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Geschmack, wohl wissend, dass man für sich selbst den guten reklamiert, während man Anderen den schlechten attestiert. Er lehnte den Geschmack ab, weil sich das ästhetische Urteil auf die Form eines Kunstwerkes bezog, nicht aber auf dessen Inhalt.

Greenbergs Autorität war für Kosuth der Anlass, sich mit dem Kunstbegriff auseinanderzusetzen – basierend auf der „*Einsicht in die sprachliche Natur aller Kunstaussagen*“<sup>472</sup>. Er kämpfte für die Aufwertung des Künstlertums vor dem Hintergrund, dass Kopfarbeit höher als Handarbeit bewertet wurde.

„Künstler sind in einer Pioniergesellschaft wie der unsrigen wie Küchenschaben in Küchen: nicht erwünscht, nicht gefördert, aber nichtsdestoweniger bleiben sie.“ [...] Das hat etwas mit der aufseherischen, ja ‚elterlichen‘ Rolle zu tun, die Kritiker im 20. Jahrhundert Künstlern gegenüber eingenommen haben; mit der institutionalisierten Herablassung, in der sich das Museums- und Galeriepersonal übt; und mit der eigentümlichen Fähigkeit der Künstler selber, intellektuellen Bankrott und Opportunismus zu romantisieren.<sup>473</sup>

Kosuth war damit nicht allein: So beanspruchten viele (Konzept-)Künstler Ende in diesen Jahren für sich selbst zu sprechen: „What I say is part of the artwork. I don’t look to critics to say things about my work. I tell them what it’s about“,<sup>474</sup> meinte auch

<sup>469</sup> KOSUTH 1972, S. 101.

<sup>470</sup> Vgl. GREENBERG 1997c, S. 373.

<sup>471</sup> Vgl. KOSUTH 1972, S. 101. Übrigens auch Baldessari, der die Passage in seinem *Monochrom Clement Greenberg* (1966-68) zitiert.

<sup>472</sup> KOSUTH 1972, S. 105.

<sup>473</sup> KOSUTH 1972, S. 107.

<sup>474</sup> Zit. n. SIEGELAUB/HARRISON 1969, S. 203.

Huebler. Die Künstler verfassten Texte, betätigten sich als Kritiker, Herausgeber, Kuratoren und Galeristen, und scherrten sich nicht um disziplinäre und institutionelle Grenzen. Besonders die Kunstkritik geriet unter Beschuss. So meinte auch LeWitt in seinen „Paragraphs on Conceptual Art“: „Der Herausgeber hat mir geschrieben, er wäre dafür, ‚die Auffassung, daß der Künstler eine Art Affe sei, der vom zivilisierten Kritiker interpretiert werden müsse‘ anzufechten. Gute Nachrichten für Künstler und Affen!“<sup>475</sup> Die Konzeptkünstler konnten dabei auf die Erfahrung Künstler der Minimal Art zurückgreifen, wie Carl Andre, Judd und Morris, so schrieb Morris an Flynt in einem Brief: „Ich glaube, Kunst ist heutzutage eine Form von Kunstgeschichte.“<sup>476</sup>

Für Buchmann rückte Kosuth aber „weiter als andere in das Kompetenzgebiet des Kritikers vor“<sup>477</sup>. In seinem Engagement für die Selbstrepräsentation derjenigen, die seiner Auffassung bisher nur Objekt fremder Blicke waren und keine eigene Sprecherposition innehatten, ging Kosuth soweit, die Existenzberechtigung der Kunstkritik per se zu bestreiten: „Diese neue Kunst [die Conceptual Art – M. S.] übernimmt sowohl die Funktion des Kritikers, wie sie einen Vermittler unnötig macht.“<sup>478</sup>

Diese Entmachtung haben die Kunstkritiker nicht klaglos hingenommen. Dies zeigten die Repliken auf „Art after Philosophy“, die in der Zeitschrift *Studio International* erschienen. So antwortete im Januar 1970 der Kurator Michel Claura (Nr. 918), in der folgenden Ausgabe äußerte sich die Kunsthistorikerin Dore Ashton (Nr. 119), Kosuth erwiderte die Repliken (Nr. 919 u. Nr. 923), und im Herbst desselben Jahres meldete sich Barbara Reise, ebenfalls Kunsthistorikerin, zu Wort (Nr. 925). Während Kosuths Argumentationsstil nicht überrascht, frappiert der Tonfall der Rezensenten, die sich in Polemik erschöpfen.<sup>479</sup>

Die Debatte 1969/70 über „Art after Philosophy“ zeigt, dass Kosuth von Anfang an in der Kritik steht. Außerdem legt sie die Vermutung nahe, dass ein provokativer Argumentationsstil bei Kritikern akzeptierter als bei Künstlern ist. Schließlich sind auch viele von Kosuths Kritikern bei der Gradwanderung zwischen der Kritik am Text und

---

<sup>475</sup> LEWITT 1974, S. 177. Vgl. auch BURN/RAMSDEN 1974a, S. 107.

<sup>476</sup> Zit. n. BUCHLOH 1990, S. 86. R. Morris, Brief an H. Flynt (13.08.1962). Judd und Morris haben Kunstgeschichte studiert.

<sup>477</sup> BUCHMANN 1999, S. 89.

<sup>478</sup> KOSUTH 1972, S. 105.

<sup>479</sup> Vgl. dagegen den Leserbrief des Künstlers David SWEET 1969, S. 205.

der an der Person gescheitert. Bisher wurde die Debatte nicht dargestellt,<sup>480</sup> sie liefert m. E. das Vorbild für die Kontroverse 1989 und alle weiteren.

Unter dem Titel „Conceptual Misconceptions“ begann Clauro seine Replik damit, dass Kosuth scheinbar nicht einmal sein eigenes Geburtsdatum kenne, während er sich als Kunstkenner aufspiele.<sup>481</sup> Clauro störte sich an der Fülle von Zitaten in „Art after Philosophy“, deren Wert er für die Argumentation nicht erkennen konnte. Es war nicht von der Hand zu weisen, dass Kosuth Passagen weniger zitierte, um sie zu interpretieren, sondern um seine Position durch bekannte Namen abzusichern. Aufgrund ihres vagen Bezugs zur Argumentation kam bei Clauro der Verdacht auf, dass damit die Belesenheit des Autors zur Schau gestellt werden sollte: „he has cast his eye over all the shelves of his great intellectual library“<sup>482</sup>. Sein vernichtendes Urteil lautete: „The value of instances is considered in philosophy according to the degree to which they act to clarify thought. In Kosuth’s text it is evident that the multiplication of instances stands only to conceal the poverty of the thought.“<sup>483</sup> Auch ärgerte sich Clauro über Kosuths Sektierertum, der sich in „Art after Philosophy“ von Barry, Huebler und Weiner distanzierte<sup>484</sup> und nur noch Art & Language als Vertreter der Konzeptkunst gelten ließ.<sup>485</sup> Deshalb schlug er vor, fortan nicht mehr von Conceptual Art, sondern von „Kosuth’s Art“<sup>486</sup> zu sprechen.

Biografische Unstimmigkeiten bei Kosuth versuchte Ashton unter dem Titel „Kosuth: the facts“ zu klären. Sie lehrte zur selben Zeit an der School of Visual Art, als dieser dort studierte. 1965 hätte er noch Bilder im Stil von de Stijl gemalt, bevor er mit Bochner in Berührung kam, der ebenfalls an der Schule lehrte.<sup>487</sup> Ashton bestritt Kosuths Behauptung, die Malerei 1964 aufgegeben zu haben. Auch sie sparte nicht an

---

<sup>480</sup> Eine Ausnahme bildet auch Dreher, der die Existenz von Clauras, Ashtons und Reises Replik erwähnt. Vgl. DREHER 1992, S. 193.

<sup>481</sup> Vgl. CLAURO 1970, S. 5.

<sup>482</sup> Ebd.

<sup>483</sup> Ebd.

<sup>484</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 163.

<sup>485</sup> Vgl. KOSUTH 1974, S. 163ff.

<sup>486</sup> CLAURO 1970, S. 6.

<sup>487</sup> Über Bochner schrieb Kosuth in „Art after Philosophy“, dass dieser erst „im letzten Jahr“ (d. h. 1968) mit Konzeptkunst begonnen habe. KOSUTH 1974, S. 167ff. Kosuths Museum of Normal Art ist ohne Bochners Installation *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* (1966) nicht denkbar.

Polemik, ihr Fazit: Kosuth hätte nur die Zeichen der Zeit erkannt – „seizing up the current vogue (in 1967) for that lovely word ‘conceptual’”<sup>488</sup>.

Kosuths Antwort ließ nicht lange auf sich warten. Er gab sich als verkannter Künstler und spekulierte über die Motive, die sich hinter Clauras Ablehnung verbarg.<sup>489</sup> Das einzig haltbare Argument war, dass sich Claura, wie auch Ashton und Reise, nicht wirklich mit „Art after Philosophy“ auseinandergesetzt haben.<sup>490</sup> Obwohl Kosuth ankündigte, nicht „aus dem Nähkästchen plaudern zu wollen“ (spilling the beans), tat er über weite Strecken nichts anderes.<sup>491</sup>

Reise prognostizierte in ihrer Replik, dass sich Kosuth mit seinen Entgleisungen in erster Linie selbst schade, womit sie Recht behalten sollte.<sup>492</sup> Mit ihren sicherlich wohl gemeinten Ratschlägen<sup>493</sup> nahm sie genau die „elterliche Rolle“ des Kritikers ein, gegen die sich Kosuths Selbstermächtigung richtete. Auch sie begründete ihr vernichtendes Urteil über „Art after Philosophy“ nicht

Come on Joseph. No one with any mature *sense* took your art-critical, art-historical, art-philosophical generalizations seriously when got them published last fall—no matter how excited they got over their ‘controversial’ nature. [...] I’ve seen better essays in these genres from eighteen-year-old art-students who would never have thought publishing them, let alone defending them like a citadel.<sup>494</sup>

Wohl eine Fehleinschätzung, was das Interesse betraf, das „Art after Philosophy“ in der Folge entgegengebracht wurde. Harrison, zu dieser Zeit Redakteur bei *Studio International*, dem die Publikation von Kosuths Text geschuldet war,<sup>495</sup> kritisierte die mangelnde Bereitschaft seitens der Kritiker, sich mit den Argumenten der analytischen Konzeptkünstler auseinanderzusetzen.<sup>496</sup>

Eine ähnliche Selbstermächtigung findet sich bei Kabakov, wie Kosuth eignet sich auch er die Rolle des Kunstkritikers bzw. -historikers an, bettet diese Aneignung aber in einen narrativen Kontext ein. Anders als die Conceptual Art reagiert der Moskauer Konzeptualismus mit der Aufhebung der Arbeitsteilung zwischen Produktion und

---

<sup>488</sup> ASHTON 1970, S. 44

<sup>489</sup> Vgl. KOSUTH 1970, S. 44. Laut Dreher kollidierte „Art after Philosophy“ mit Clauras Interessen, einen weiter gefassten Begriff von Conceptual Art zu etablieren. Daher lud er Kosuth aus der von ihm kuratierten Ausstellung *18 Paris IV 70* 1970 in der Rue Mouffetard in Paris aus. Vgl. DREHER 1992, S. 376, Anm. 309.

<sup>490</sup> Vgl. KOSUTH 1970, S. 44.

<sup>491</sup> Vgl. KOSUTH 1970a, S. 245.

<sup>492</sup> Vgl. REISE 1970, S. 71.

<sup>493</sup> Vgl. ebd.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 193.

<sup>496</sup> Harrison in REISE 1970, S. 71.



Distribution nicht auf die Ablehnung durch die professionelle Kunstkritik, sondern kompensiert deren Fehlen.<sup>497</sup>

#### II.3.4 Streitpunkt Kontext

Zwar dient Greenberg in „Art after Philosophy“ als Gegenbild, in einigen Punkten schreibt Kosuth aber dessen Ansatz fort, wobei mich besonders der Aspekt der Selbstreferentialität interessiert – auch im Hinblick auf Kabakov. Ebenso wie Greenberg lehnt Kosuth alle Referenzen ab, wenn er das Kunstwerk als analytische Proposition und Tautologie definiert: „Works of art that try to tell us something about the world are bound to fail. [...] The absence of reality in art is exactly art's reality“<sup>498</sup>. Während für Greenberg Selbstreferenz nicht von den traditionellen Gattungen zu trennen ist, lehnt Kosuth Malerei und Skulptur ab.

Die Ähnlichkeit zwischen Greenberg und Kosuth ist der zeitgenössischen Kritik nicht entgangen. 1968 stellen Lippard und Chandler Kosuths Behauptung in Frage, den Formalismus überwunden zu haben,<sup>499</sup> 1973 weist Lippard am Beispiel von Art & Language nochmals auf die Nähe zwischen formalistischer und konzeptueller Selbstreflexion hin.<sup>500</sup> Allerdings sieht sie diese weniger kritisch, als man denken mag. Für Lippard liegt die politische Sprengkraft der Conceptual Art wohlgerne nicht im Inhalt, sondern in deren Form.<sup>501</sup> 1970 revidiert Kosuth seine Behauptung: „I was trying to escape formalism, but I was trying to do it within its own terms, unfortunately“<sup>502</sup>. Vor diesem Hintergrund wirkt Buchlohs Vorwurf, Kosuth habe die Selbstreferentialität des Modernismus aktualisiert, nur mehr wie eine Neuauflage.<sup>503</sup> Wie die meisten Interpreten stützt sich Buchloh auf die *Protoinvestigations* und die *First Investigation*.

---

<sup>497</sup> Vgl. Kap. „Die Selbstermächtigung der Nonkonformisten“, S. 152ff.

<sup>498</sup> KOSUTH 1991, S. 86.

<sup>499</sup> Vgl. LIPPARD/CHANDLER 1999, S. 49.

<sup>500</sup> Vgl. LIPPARD 1973, S. 151.

<sup>501</sup> Vgl. LIPPARD 1995, 27f: „I'm often asked by younger students of the period why I talked about Conceptual Art in political terms when, looking back, most of it seems supremely apolitical. [...] However, it was usually the form rather than the content of Conceptual Art that carried a political message.“

<sup>502</sup> KOSUTH/SIEGEL 1989, S. 38.

<sup>503</sup> Vgl. BUCHLOH 1990, S. 90. Buchloh grenzt sich von Inboden ab, die Kosuth acht Jahre zuvor als Kritiker der Moderne gewürdigt hat. Ihr Beitrag ist für ihn das Negativbeispiel einer Geschichtsschreibung der Conceptual Art, die die Selbstdarstellung der Künstler nur wiederhole – allen voran die von Kosuth. Vgl. BUCHLOH 1990, S. 98, Anm. 2. Buchlohs Darstellung ist verkürzend. Schon im Titel ihres Beitrags „Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne“ macht Inboden Kosuths Ambivalenz deutlich, nämlich die Moderne sowohl fortgesetzt als mit ihr gebrochen zu haben. Vgl. INBODEN 1981, S. 10

Ergibt sich ein anderes Bild, wenn man spätere Arbeiten wie die *Second Investigation* heranzieht?

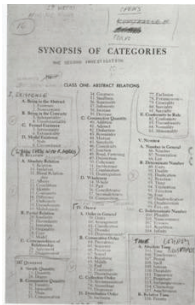


Abb. 24: Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, o. J., Detail (Auszug aus der „Synopsis of Categories“ mit den Ausstellungsorten)

Auch in der *Second Investigation* (1968-70) arbeitet Kosuths mit einem Wörterbuch, was auf viele seiner frühen Arbeiten zutrifft, auch hier steht die Denotation, d. h. die kontextunabhängige Bedeutung von Begriffen im Vordergrund.<sup>504</sup> Kosuth reproduziert Auszüge aus der „Synopsis of Categories“ des *Thesaurus of English Words and Phrases* von Peter Mark Roget (Abb. 24). Die erste Ausgabe (1852) umfasst 15 000 Begriffe, die sechs Klassen zugeordnet sind (Abstract Relations, Space, Matter, Intellect, Volition, Affections), in späteren Auflagen kommen noch zwei hinzu (Physics, Sensation). Die „Synopsis“ gibt einen Überblick über die sechs bzw. acht Klassen, die in Ober- und Unterbegriffe, vom Abstrakten zum Konkreten führend, angeordnet sind.

Thesauren definieren Themenfelder, indem sie mit bestimmten Themen verbundene Begriffe in eine hierarchische Ordnung bringen. So entstehen semantische Netze, wie z. B. in der *First Investigation*, deren Begriffe zusammen genommen Kosuths Kunstbegriff veranschaulichen. Ungeachtet ihres Anspruchs sind solche Klassifikationssysteme nicht objektiv, sondern abhängig von Subjekt und Kontext.



Abb. 25: Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail („Space in General“ in Berner Tagwacht am 8. u. 9. März)

<sup>504</sup> Im Unterschied zur Konnotation, die je nach Kontext variiert.

Für jede Ausstellung der *Second Investigation* wählt Kosuth eine Klasse aus dem *Thesaurus* aus, die mit ihr assoziierten Wörter lässt er an verschiedenen Orten, z. B. auf Plakatwänden (Abb. 26) oder in Zeitungen (Abb. 25), in der jeweiligen Landessprache abdrucken.<sup>505</sup> Auf den Einsatz von Werbeformaten zur Präsentation und Distribution von Kunst kam Kosuth laut Alberro durch die Konzeptkünstlerin Lozano.<sup>506</sup>



Abb. 26: Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Auszug aus der Sektion „Heat“ auf einer Plakatwand in Turin)

So stellte Kosuth z. B. in Szeemanns Ausstellung *Live in your Head. Wenn Attitüden Form werden* vier Propositionen der *Second Investigation* aus. Sie entsprachen der Anzahl der Oberbegriffe (Abstract Space, Specific Space, Relative Space, Existence in Space), die zusammen eine Sparte bildeten (Space in General), die selbst wiederum unter die Klasse Raum (Space) fiel. Kosuth ließ die Wortlisten, in deutscher Übersetzung als Anzeigen schalten, am 8. und 9. März 1969 in den Schweizer Tageszeitungen *Tagwacht*, *Neue Berner Zeitung*, *Der Bund* und *Berner Tageswacht*. Der Katalog enthielt Angaben darüber, wann und wo die einzelnen Propositionen der *Second Investigation* während der Ausstellung zu sehen waren, sowie ein Foto mit den Titelblättern der entsprechenden Zeitungen (Abb. 27).



Abb. 27: Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Foto der Zeitschriften, in denen die Sektion „Space in General“ erschienen ist)

<sup>505</sup> Laut Kosuth wurden sie auch in Fernsehspots repräsentiert. Vgl. KOSUTH 2004, S. 201.

<sup>506</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 184.

Kosuth zeigte die *Second Investigation* innerhalb und außerhalb des Kunstkontextes: Im öffentlichen und medialen Raum benutzte er Werbeformate, im Ausstellungsraum installierte er Indizes, die auf Ort und Zeit der anonymen Präsentation außerhalb des Kunstkontextes verwiesen. Für jede Ausstellung der *Second Investigation* wählte er einen anderen Oberbegriff, eine andere Sparte oder Klasse aus. Mit jeder Ausstellung erweiterte sich die Anzahl der Schilder (Abb. 28), die im Ausstellungsraum zu sehen waren und die über die bisherigen Propositionen der *Second Investigation* informierten. Die Schilder, die allerdings nicht den Autor nennen, erinnern an Etiketten, die im Ausstellungsraum gewöhnlich neben den Exponaten angebracht sind. Die Realisation der *Second Investigation* ging damit ihrer Präsentation nicht voraus, vielmehr generierte die Ausstellung die Herstellung in der Weise, als die Propositionen erst mit ihrer Präsentation über die Konzeption hinauswuchsen.



Abb. 28: Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Ausstellungsansicht in Art & Project, Amsterdam)

Gegenüber der *First Investigation* verstärkte Kosuth in der *Second Investigation* die Negation des (Bild-)Objektes. Kosuth erklärtes Ziel war es zu verhindern, „aus den verwendeten Elementen ein geistiges Bild oder ‚Ikon‘ zu konstruieren – wie man es in meinem Werk vor einigen Jahren noch konnte.“<sup>507</sup> Tatsächlich wurde die *Second Investigation* nicht mehr mit Malerei verwechselt. Die Rezeption war nicht nur erschwert, weil die Form der *Second Investigation* nicht definiert war, sondern auch, weil die Teile zwar auf ein Ganzes verwiesen, das sich aber der direkten Wahrnehmung entzog. Die Dominanz des Konzeptes über die Präsenz erreichte hier eine andere Qualität als zuvor bei Kosuth.

So sprangen die Wortlisten in den Zeitungen oder auf den Plakatwänden nicht sonderlich ins Auge, oder es blieb unklar, was sie dort sollten. Sie als Kunstwerk zu

---

<sup>507</sup> KOSUTH 1973, Bd. 3, S. 70.

erkennen, setzte Kenntnis von der *Second Investigation* voraus – selbst dann hatte man nicht die ganze Arbeit vor sich. Einen Überblick über alle an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten realisierten Teile der *Second Investigation* lieferte die entsprechende Ausstellung – allerdings unter Verlust unmittelbarer Erfahrung, wie Greenberg sie forderte. Die Indizes im Kunstkontext (wie etwa Hinweise zu Standort und Erscheinungen oder Fotos im Katalog) annoncierten und dokumentierten die Propositionen außerhalb der Institution Kunst.

Für Anne Rorimer markiert die *Second Investigation* einen Paradigmenwechsel, im Unterschied zu seinen früheren Arbeiten wende sich Kosuth mit ihr der Realität zu: „Having inscribed portions of an existing linguistic system of classification [...] into the non-art context of media publications around the globe, he proposed a new equation between art and reality.“<sup>508</sup> Dreher argumentiert in ähnlicher Weise: „Kosuths Beiträge [...] zeigen, wie sehr Konzeptuelle Kunst eine Kontextuelle Kunst ist, die ihre Präsentationsumstände in der Institution Kunst reflektiert.“<sup>509</sup> Sowohl Rorimer als auch Dreher sind der Auffassung, dass Kosuth mit der *Second Investigation* die Selbstreferentialität überwindet und den Referenten (wieder) in die Kunst einführt.

Die *Second Investigation* unterscheidet sich tatsächlich von Kosuths vorherigen Arbeiten. Schon dort kommt er über Greenbergs Werkbegriff hinaus, indem er auf die eigenhändige Ausführung verzichtet, industrielle Materialien und Verfahren einsetzt und in Serie arbeitet. Allerdings findet sich all dies, bis auf die Reduktion der Objekthaftigkeit, schon in der Minimal Art, kurzum, die Absage an die traditionellen Gattungen, die Zurückweisung des Originals und damit verbunden eines Konzeptes von Autorschaft, dass auf der Originalität des Künstlers gründet.

Erst in der *Second Investigation* widersetzt sich Kosuth nicht nur der Machart, die von Kunst erwartet wird, sondern auch der Art und Weise ihrer Darbietung. So verschwimmt in der *Second Investigation* die Grenze zwischen Werk und Umgebung. In der Malerei begrenzt der Rahmen das Bild und der Sockel die Skulptur, wodurch die Grenze zwischen Text (dem Werk) und Kontext konturiert ist. Wenn Kosuth die Wortlisten aus dem *Thesaurus* auf Plakatwände klebt, womit ihre Entfernung ihre Zerstörung bedeutet, oder wenn er die Schilder, die über die bisherigen Propositionen

---

<sup>508</sup> RORIMER 2001, S. 97.

<sup>509</sup> DREHER 1992, S. 172f.

informieren, wie Kunstwerke ausstellt, verwischt er diese Kontur. Was ist hier Text und was Kontext?

Die *Second Investigation* setzt diese Grenze nicht stillschweigend voraus, wie etwa Greenberg. Sie ist nicht ein für alle Mal festgelegt, vielmehr stellt sie ein umkämpftes Terrain dar. Nach Johannes Meinhardt ist der Kontext das Produkt einer Rahmung, folglich ist er ein „Ort der Differenz zwischen dem Innen und Außen der Kunst, zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung“<sup>510</sup>. In der *Second Investigation* legt Kosuth den institutionellen Rahmen bloß, der die Erfahrung von Kunst begrenzt – er funktioniert ihm zum Werkbestandteil um. Kosuth thematisiert hier die (Rahmen-)Bedingungen von Kunst, oder wie es Meinhardt im Hinblick auf kontextuelle Kunst allgemein ausdrückt, werden hier „Apparaturen der Rahmung“ und „das Funktionieren des Rahmens selbst sichtbar“<sup>511</sup>. Damit rückt Kosuth in die Nähe der Institutionskritik.

Auch wenn Kosuths Werk in dieser Hinsicht nicht systematisch und konsequent ist, veranschaulicht die *Second Investigation* doch, dass die Institutionskritik die „Verwaltungsästhetik“ nicht nur korrigiert. Zugegebenermaßen nimmt sich der Verweis auf die Betriebsbedingungen von Kunst in der *Second Investigation* vergleichsweise harmlos aus, dennoch veranschaulicht sie die genealogische Verpflichtung der Institutionskritik gegenüber der sprachanalytischen Spielart der Conceptual Art.

Durch die Zurücknahme aller Kriterien, die das Kunstwerk bis dahin normierten, lenkt Kosuth die Aufmerksamkeit vom Text zum Kontext. Dreher zufolge arbeiten Kosuth und Art & Language hauptsächlich mit einem „leeren Rahmen“, der dann mit beliebigen Kontexten (politische, feministische, ethnische usw.) gefüllt worden ist.<sup>512</sup> Sicherlich haben Andere diese Möglichkeit mehr ausgeschöpft als Kosuth.<sup>513</sup>

Was Buchlohs Vorwurf der Selbstreferentialität betrifft, muss sich die Institutionskritik diesen inzwischen selbst gefallen lassen. Von mehreren Seiten ist ihr vorgeworfen worden, die Selbstreferentialität aktualisiert zu haben. So weisen z. B. Holmes, Boris Buden und Hito Steyerl auf die Kontinuität zwischen Modernismus, Konzeptkunst und Institutionskritik hin, wonach alle drei einem Begriff von (Selbst-)Kritik verpflichtet

---

<sup>510</sup> MEINHARDT 2002a, S. 143.

<sup>511</sup> Vgl. MEINHARDT 2002a, S. 144.

<sup>512</sup> Vgl. DREHER 1992, S. 178.

<sup>513</sup> Dreher datiert die Wende vom Text zum Kontext innerhalb der anglo-amerikanischen Conceptual Art auf 1972. Vgl. DREHER 1992, S. 191.

sind, der auf Kant zurückgeht.<sup>514</sup> Zwar bildet nicht mehr die Struktur von Kunst, sondern deren Infrastruktur den Bezugspunkt der Institutionskritik, gleichwohl blickt diese nicht über den Tellerrand der Kunst hinaus.

### II.3.5 Marktkritik oder Selbstvermarktung

In den 1960er Jahren setzte Lippard in die Erweiterung der Produktions-, Präsentations- und Distributionsformen der Kunst große Erwartungen. Sie hoffte, dass sich die Kunst mit der „Entmaterialisierung des Kunstwerks“ von ihrem Warenstatus löst, für Lippard war es unvorstellbar, dass konzeptuelle Arbeiten auf dem Kunstmarkt jemals Beachtung fänden.<sup>515</sup> Dabei unterstellte sie den (Konzept-)Künstlern, dass sie das (Bild)-Objekt durch leicht und billig reproduzierbare Technologien ersetzen, um die ökonomischen Spielregeln des Marktes zu unterlaufen.<sup>516</sup> Zumindest für Kosuth traf dies nicht zu, er zielte mit seiner Selbstermächtigung eher auf die Kunstkritik. Anfang der 1970er Jahre sah Lippard ihre Erwartungen enttäuscht, dementsprechend ernüchtert äußerte sie sich im Nachwort zu *Six Years*.<sup>517</sup>

---

<sup>514</sup> Vgl. HOLMES 2006, S. 1: „Überreste des alten modernistischen Tropismus entdecken, durch den die Kunst sich vor allem selbst bezeichnet und die Aufmerksamkeit zurück auf ihre eigenen Operationen von Ausdruck, Repräsentation, Metaphorisierung oder Dekonstruktion lenkt. Unabhängig davon, um welches ‚Sujet‘ immer es sich handelt, tendiert die Kunst dazu, aus ihrer Selbstreflexion ein unterscheidendes oder identifizierendes Merkmal und sogar ihr *raison d'être* zu machen, in einer Geste, deren philosophische Legitimität von Kant etabliert wurde.“ In seinem Abriss zur Geschichte der Kritik erinnert Buden daran, dass sie ihren Ursprung in der Aufklärung hat und ein Merkmal der Moderne ist: „Für fast zwei Jahrhunderte bedeutete modern zu sein einfach, kritisch zu sein: in der Philosophie ebenso wie in moralischen Fragen; in Politik und sozialem Leben ebenso wie in der Kunst.“ BUDEN 2006, S. 1. Noch weiter geht Hito Steyerl. Sie fragt, welche Subjekte die Institutionskritik eigentlich produziert (hat) und stellt sie in die Tradition des Bürgertums, welches „durch einen solchen Prozess der Kritik ausgebildet und dazu ermuntert [wurde – M. S.], die selbstverschuldete Unmündigkeit hinter sich zu lassen, um Kants berühmten Aphorismus zu zitieren“ STEYERL 2006, S. 1.

<sup>515</sup> Vgl. LIPPARD 2003, S. 1103. Auszüge eines Gesprächs, das Lippard und Ursula Meyer 1968 miteinander führten.

<sup>516</sup> Vgl. LIPPARD 2003, S. 1104.

<sup>517</sup> Vgl. LIPPARD 2003, S. 1105: „Die Hoffnungen, daß die ‚Conceptual Art‘ in der Lage wäre, sich der allgemeinen Kommerzialisierung [...] zu entziehen, waren größtenteils unbegründet. Im Jahr 1969 ... schien es, als ob niemand, nicht einmal ein Neuheiten geiles Publikum, (viel) Geld ausgeben würde für eine Fotokopie, die auf ein vergangenes oder niemals direkt wahrgenommenes Ereignis verweist; für eine Fotoserie, die eine ephemere Situation oder einen vorübergehenden Zustand dokumentiert; für einen Projektentwurf zu einer niemals realisierten Arbeit; für gesprochene, aber nicht aufgezeichnete Worte. Und deswegen schien es, als ob diese Künstler notwendig von der Tyrannei der Warenförmigkeit und Marktorientierung befreit sein müßten. Gerade drei Jahre später verkaufen hier und in Europa die wichtigsten Konzeptkünstler ihre Arbeiten für beträchtliche Summen; sie werden von den renommiertesten Galerien der Welt vertreten (und was noch weniger zu erwarten war, sie stellen dort aus). Trotz der kleineren Revolutionen im Bereich der Kommunikation, die dank der Entmaterialisierung des Objekts stattfanden (per Post verschickbare Arbeiten, Arbeiten in Katalogen und Zeitschriften und überhaupt Kunst, die ohne größeren Aufwand an unbegrenzt vielen Orten zugleich gezeigt werden kann): Kunst und Künstler sind in einer kapitalistischen Gesellschaft offenkundig noch immer eine Art Luxusgut.“

Dagegen vertrat Alexander Alberro die Auffassung, die Conceptual Art sei von Anfang an kommerziell erfolgreich gewesen. Mit ihr sei ein neuer Sammlertypus entstanden, der sich zwar weniger auf seinen Geschmack einbildete, von der Förderung konzeptueller Arbeiten aber einen positiven Imagetransfer versprochen habe: „the patronage of innovative art gave collecting the same sense of adventure and risk-taking that existing in the world of business.“<sup>518</sup> Innovation und Kreativität wurden in Wirtschaftskreisen zu beliebten Schlagworten, die mit der Conceptual Art assoziiert worden seien.<sup>519</sup> Bereits 1968 erwarb John Powers, Präsident der Prentice-Hall Verlagsgesellschaft eine Proposition von Kosuths *First Investigation*.<sup>520</sup> Der neue Sammlertypus sah in Kunst weniger ein Investitionsobjekt, ihm sei es in erster Linie um die Akkumulation symbolischen Kapitals gegangen.<sup>521</sup> Zeitgenössische Kunst schaffte es nun auf die Titelseiten der großen Tages- und Wochenzeitungen – ihre Unterstützung habe eine große Öffentlichkeit versprochen.<sup>522</sup> Alberro begründet die Popularität der zeitgenössischen Kunst mit der Überschneidung ökonomischer und künstlerischer Interessen hinsichtlich medialer Aufmerksamkeit: Im Fall von Powers und Kosuth haben beide Seiten vom Imagetransfer profitiert: „In this instance, the symbolic relationship between artist and patron developed a point where it was no longer clear who was doing advertising for whom, since each was equally enhancing the other’s image.“<sup>523</sup>

Während für Lippard konzeptuelle Arbeiten den Markt kritisieren (zumindest anfangs), kann Alberro in ihnen nur eine Affirmation ökonomischer Prinzipien erkennen. Statt um Marktkritik sei es den Konzeptualisten von Anfang an um ihre Selbstvermarktung gegangen, was er in erster Linie an Kosuth veranschaulicht.

Kosuth wusste die in den 1960er Jahren anwachsende Bedeutung von Werbung und Öffentlichkeitsarbeit für sich zu nutzen, indem er Strategien der Marken- und Imagebildung einsetzte, um seine Arbeiten im öffentlichen Bewusstsein zu verankern. Auch in der Kunst schien nunmehr zu gelten, schlechte Nachrichten sind besser als keine. Sie brachten dem Künstler öffentliche Aufmerksamkeit, die nach Alberro zu einem hart umkämpften Gut wurde.<sup>524</sup>

---

<sup>518</sup> ALBERRO 2003, S. 7.

<sup>519</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 24.

<sup>520</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 44.

<sup>521</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 15.

<sup>522</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 7f.

<sup>523</sup> ALBERRO 2003, S. 40.

<sup>524</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 10.



Dass sich bei Kosuth mitunter schwer zwischen Kunst, Werbung und Öffentlichkeitsarbeit unterscheiden lässt, veranschaulicht Alberro anhand eines Fotos des Künstlers in der Zeitung *Newsweek*, es zeigt Kosuth in weißem Jackett und Schlips mit dunkler Sonnenbrille vor der *First Investigation*, bezeichnenderweise der Definition von „Idee“ (idea). Schwarzweiß-Ästhetik, Fotokopie und Wörterbucheintrag verschmelzen hier mit dem Porträt des Künstlers zu einem Markenzeichen. Kosuth adaptiere Werbeformate, die nicht wie herkömmliche Reklamestrategien über die Leistung eines Produkts informieren, vielmehr sprächen sie Wünsche, Begierden und Bedürfnisse beim Adressaten an, die mit dem beworbenen Produkt nur wenig zu tun hätten.<sup>525</sup>

Bereits 1971 schrieb John Perrault gegen diese Form der Imagebildung an, allerdings zielte seine Polemik nicht allein auf Kosuth, sie schien vielmehr symptomatisch für viele Konzeptkünstler zu sein: „Joe Kosuth at his typewriter in the act of creation! [...] Douglas Huebler loading his camera! [...] Mel Bochner measuring! Robert Barry thinking! [...] If Conceptual Art is not photogenic, certainly the artists themselves are.“<sup>526</sup>

Alberro deutet die „Entmaterialisierung des Kunstwerks“ Ende der 1960er Jahre als wirksame Strategie, um die etablierten Galerien und Museen, vor allem die Kunstkritik zu umgehen. Fortan sei der Erfolg eines Künstlers weniger von der Kunstkritik abhängig gewesen, wie im Abstrakte Expressionismus und in der Farbfeldmalerei, sondern von der Öffentlichkeit. Damit haben die Künstler eine Abhängigkeit gegen eine andere eingetauscht.

Marktkritik oder Selbstvermarktung? Die gegensätzliche Bewertung der Conceptual Art lässt sich meiner Ansicht auf den jeweiligen Ökonomiebegriff zurückführen: Während Lippards Hoffnung in den 1960er Jahren auf der klassischen Ökonomie basiert, die sich seit Adam Smith vorzugsweise mit der Produktion, Distribution und Konsumption materieller Güter befasst, argumentiert Alberro aus einer postindustriellen Perspektive. Danach unterliegen immaterielle Güter ähnlichen wirtschaftlichen Prinzipien. Während für Lippard unvorstellbar ist, dass der Markt (künstlerische) Informations- und Kommunikationsprozesse integrieren kann, kontert Alberro aus der historischen Distanz heraus, dass Kunst und Medien in einer kapitalistisch verfassten Gesellschaft denselben Regeln gehorchen wie andere Unternehmungen: „[T]he basic

---

<sup>525</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 42.

<sup>526</sup> PERREAULT 1973, S. 138.

capitalist economic structure remained in place and governed how the art market did business.“<sup>527</sup>

Die mit der „Entmaterialisierung der Kunst“ verbundenen Erwartungen und Enttäuschungen sind nicht nur in Bezug auf Kosuth von Interesse, sondern auch im Hinblick auf Kabakov. Denn Lippards These ist der Ausgangspunkt von Kabakov, wenn er den Konzeptualismus im „Westen“ mit dem in Russland vergleicht.<sup>528</sup>

### II.3.6 Auf dem Vormarsch in die Globalisierung

Von der Conceptual Art erhofften sich die Zeitgenossen auch den Verlust der Vormachtstellung New Yorks als Zentrum der Nachkriegskunst. Im Vergleich zu Malerei und Skulptur ließen sich konzeptuelle Arbeiten schneller und billiger verbreiten. Künstler und Förderer der Conceptual Art versprachen sich von der Verwendung neuer Medien mehr Zugang zu, Teilhabe an und Austausch von Informationen, und perspektivisch die Entstehung einer internationalen Kunstgemeinschaft.

Anlässlich der von ihm kuratierten Schau *Information* (New York: Museum of Modern Art 1970) meinte Kynaston McShine, dass die Verwendung neuer Medien in der Kunst den internationalen Austausch und die Entstehung einer globalen Künstlergemeinschaft befördert habe.<sup>529</sup> In seinem Katalogbeitrag, den er schlicht als „Essay“ betitelte, führte er diesen Gedanken weiter aus. In seinen Augen erleichterte und beschleunigte die Conceptual Art die Verbreitung künstlerischer Ideen, außerdem machte sie die Anwesenheit und Zugehörigkeit zur Kunstszene vor Ort unnötig.

Increasingly, artists use the mail, telegrams, telex machines, etc., for transmission of work themselves—photographs, films, documents—or of information about their activity. [...] It is no longer imperative for an artist to be in Paris or New York. Those far from the ‚art centers‘ contribute more easily, without the often artificial protocol that at one time seemed essential for recognition.<sup>530</sup>

Nach McShine verdankte sich die Verwendung neuer Medien in der Kunst der technologischen Entwicklung.<sup>531</sup> Er versprach sich von ihnen mehr gesellschaftliche Relevanz als von der Atelierkunst, die eingeladenen Künstler waren für ihn auf der

---

<sup>527</sup> ALBERRO 2003, S. 157.

<sup>528</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“, S. 196ff.

<sup>529</sup> Vgl. MCSHINE 1970, o. S.

<sup>530</sup> MCSHINE 1970a, S. 140.

<sup>531</sup> Vgl. MCSHINE 1970, o. S.

Höhe der Zeit.<sup>532</sup> Auch Kosuth nahm an der Ausstellung teil, mit *One and Three Chairs* und der *First Investigation*. In seinem Beitrag für den Katalog griff er das Schlagwort Information, das in aller Munde war, begeistert auf.<sup>533</sup>

Der Aufstieg des Begriffs Information begann zwanzig Jahre zuvor in den Bell Laboratories, einem Tochterunternehmen der US-amerikanischen Telefongesellschaft AT&T. Ausgehend von der Untersuchung zur Verbesserung der Nachrichtentechnik des Mathematikers Claude E. Shannon in seinem Text „A Mathematical Theory of Communication“ (1948) entwickelte sich Information zu einem Schlüsselwort in Informatik, Kybernetik, Genetik, Linguistik, Soziologie, Philosophie und Medienwissenschaft. Zeitgleich begründete der Mathematiker Norbert Wiener mit seinem Buch *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) am Massachusetts Institute of Technology (MIT) die Kybernetik. Sowohl Shannons Informationstheorie als auch Wieners kybernetische Theorie entstanden vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges. In den 1960/70er Jahren mündeten sie in der sprachlichen Neuschöpfung Informationsgesellschaft, die die Industriegesellschaft ablösen sollte.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich Kosuth und McShine auf den Informationsbegriff bezogen. Sie versprachen sich von ihm eine umfassende Demokratisierung der Institution Kunst in medialer, ökonomischer, institutioneller und geopolitischer Hinsicht, was auch auf den Einfluss von McLuhan zurückzuführen ist.<sup>534</sup>

In den 1960er Jahren waren Fernsehen und Computer junge Technologien, was McLuhan zur der optimistischen Einschätzung verleitete, dass die Verbreitung elektrischer und elektronischer Medien (u. a. auch Licht, Telegrafie, Radio und Telefon) einen gesellschaftlichen Strukturwandel bewirke, der nationale Grenzen überwinde. Für McLuhan zirkulierten Informationen grenzenlos, sie vermochten scheinbar, Distanzen aller Art aufzuheben. McLuhan stellte sich vor, dass sich die Elektrizität wie ein

---

<sup>532</sup> Vgl. MCSHINE 1970a, S. 138.

<sup>533</sup> Vgl. KOSUTH 1970b, S. 69: „Every unit of an (art) proposition is only that which is functioning with a larger framework (the proposition) and every proposition is only a unit which is functioning within a larger framework (the investigation) and every investigation is only a unit which is functioning within a larger framework (my art) and my art is only a unit which is functioning within a larger framework (the concept ‚art‘) and the concept art is a concept which has a particular meaning at a particular time but which exists only as an idea used by living artists and which ultimately exists only as information.“

<sup>534</sup> So rechnete McShine McLuhan dem „intellektuellen Klima“ zu, in dem die in *Information* gezeigten Arbeiten entstanden seien. Vgl. MCSHINE 1970a, S. 139.

neuronales Netz um den Erdball legt, und die Welt zum „Globalen Dorf“<sup>535</sup> schrumpft. Seine Thesen fielen in der Kunstszenen auf fruchtbaren Boden.

Im selben Jahr fand mit *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art* (New York: Jewish Museum of Art 1970) noch eine Ausstellung statt, die das Wort Information im Titel führte. Auch an dieser Schau nahm Kosuth teil (mit der *Seventh Investigation*), erneut bezog er sich im Katalog bei der Beschreibung seiner Arbeiten auf den Informationsbegriff.<sup>536</sup>

Jack Burnham, der Kurator der Schau sprach den Künstlern im Gebrauch neuer Informations- und Kommunikationstechnologien ein zukunftsweisendes Potential zu. Die von der Konzeptkunst forcierte Trennung zwischen Konzeption und Realisation brachte er mit der Unterscheidung zwischen Hardware und Software bei Computern in Zusammenhang. Indem Burnham die Kunst damit auf den aktuellen Stand der Produktion hob, aktualisierte er das avantgardistische Künstlerbild: Kunst sollte sich nicht mehr über die eigenhändige Herstellung von Objekten, sondern sich unter dem Einfluss der Kybernetik<sup>537</sup> über das Steuern von Informations- und Kommunikationsprozessen definieren. Damit einher ging die Neujustierung der künstlerischen Profession: vom Handwerker und Ingenieur, der etwas (eigenhändig) herstellt – zum Manager, der maximal die Leitung in die Hand nimmt.<sup>538</sup>

In der historischen Distanz ist der Medienoptimismus der Zeitgenossen einer kritischen Haltung gewichen, heutzutage ist eher von Informationsflut oder Informationsmüll die Rede. Während McShine und Burnham das emanzipatorische Potential neuer Technologien betonen, konzentriert sich Buchmann in ihrer Analyse von McShines und Burnhams Ausstellungen auf deren problematische Aspekte. So zeigten z. B. zahlreiche Abbildungen im Katalog von *Software* Künstler, Kuratoren, Sponsoren, Techniker und Ingenieure bei der „Arbeit“, umgeben von Schreibmaschinen, Computern, Monitoren, Videorecordern und -kameras. Derart evozierten sie das Bild einer geglückten Gemein-

---

<sup>535</sup> McLuhan formuliert das paradoxe Begriffspaar „Global Village“ in seinem Buch *Understanding Media. The Extension of Man* (1964) aus. Zur Begriffsgeschichte vgl. ROESLER/STIEGLER 2005, S. 73ff. Einführend zu McLuhan vgl. KLOOCK/SPAHR 2000, S. 39ff. u. LESCHKE 2003, S. 245ff.

<sup>536</sup> Vgl. KOSUTH 1991b, S. 75: „The elements I use in my propositions consist of information. The groups of information types exist often as ‘sets’ with these sets coupling out in such manner that an iconic grasp is very difficult, if not impossible.“

<sup>537</sup> Vgl. BURNHAM 1970, S. 11.

<sup>538</sup> Vgl. BURNHAM 1970, S. 11: „the exhibition [...] demonstrates the effects of contemporary control and communication techniques in the hands of artists“.

schaft, die hoffnungsvoll in die elektronische Zukunft blickt, wobei die damit einhergehenden Abhängigkeiten geleugnet würden.

Die Katalogabbildungen unterstreichen die Bedeutung, die das Museum als Arena für eine kulturelle und soziale Praxis haben könnte, statt lediglich als kontemplativer Hort für ‚unberührbare‘ Werke zu dienen: Hierzu zählen kommunikative Kompetenzen und Networking. Schnappschussartige Aufnahmen der beteiligten Akteur/innen führen zudem die ökonomische Dimension des Ausstellungsprojekts vor Augen. Bildunterschriften wie ‘Artist Joseph Kosuth (right) exchanges information with Museum of Modern Art curator Kynaston L. McShine’ [...] sind kaum dazu angetan, die jeweils spezifischen Interessen oder gar Abhängigkeitsverhältnisse zu reflektieren, die ein solcher Typus von Ausstellung mit sich bringt.<sup>539</sup>

Sicherlich, McShine und Burnham lassen Erwägungen vermissen, die für eine kritische Medientheorie paradigmatisch geworden sind, weder diskutieren sie die Frage des Zugangs zu Information noch die Frage der Teilhabe an der Verbreitung und Speicherung von Information. McShine, Burnham und viele andere versprachen sich von der Verwendung neuer Technologien nicht nur mehr gesellschaftliche Relevanz von Kunst, sondern auch die Aufhebung von New York als weltweites Kunstzentrum.<sup>540</sup> In der Informatisierung von Kunst und Gesellschaft sahen sie eine Chance, dass man sich auch andersorts Gehör im „Globalen Dorf“ verschaffen konnte.

In der historischen Distanz rückt die Kritik an einer mediengesteuerten Einheitskultur in den Vordergrund, die die Vereinnahmung von Differenzen aller Art unter die Interessen „westlicher“ Gesellschaften fürchtet. So wirft Buchmann der Ausstellung *Information* „eine nivellierende Tendenz“ vor[...], ihrerseits Ausdruck einer nicht reflektierenden hegemonialen Position, die eine Institution wie das New Yorker Museum of Modern Art zweifellos innerhalb der Kunstwelt innehat“<sup>541</sup>. Globalisierungskritische Erwägungen, wie sie Buchmann hier formuliert, lassen sich nicht von der Hand weisen. Bei aller berechtigten Kritik sollte man nicht zu vergessen, dass die

---

<sup>539</sup> BUCHMANN 2007, S. 120.

<sup>540</sup> Vgl. bspw. auch LIPPARD 2003, S. 1103f.: „Einer der wichtigsten Aspekte der neuen entmaterialisierten Kunst ist, daß sie eine Möglichkeit bietet, die Machtstruktur aus New York heraus und überall dorthin zu verlagern, wo ein Künstler sich gerade aufhalten möchte. Heute wird Kunst oft vom Künstler selbst oder im Künstler selbst transportiert, statt durch verwässerte, verspätet zirkulierende Ausstellungen [...]“.

<sup>541</sup> BUCHMANN 2007, S. 134. Vgl. auch ALBERRO 2003, S. 154: „Siegelau’s hyperbolic post-1968 proclamations of global interconnectedness, of the world as his gallery, have direct parallels in the consequences of the cybernetic and informational revolutions for marketing and finance. The ‘postindustrial ephemeralization’ of the 1960s and 1970s, in which mechanized technologies of communication were intensified to the point that capital and informational transfers could be instantaneously effectuated around globe from one national zone to another, dramatically announced a new phase of globalization. [...] The fact that conceptual art’s method of production and Siegelau’s method of distribution were at one with globalization soon rendered both profoundly economic, and integrated them into advanced capitalism’s generalized commodity system.“

Globalisierung an der (Er-)Findung des Lokalen mitwirkt. So trug die Vorliebe der Konzeptkünstler für Printmedien, für den selbstorganisierten Vertrieb von Kunstzeitschriften und Künstlerbüchern tatsächlich zur schnelleren Zirkulation ihrer Ideen bei, sodass man in Moskau um 1970 Kenntnis von der Conceptual Art haben konnte.<sup>542</sup> Die Möglichkeit, sich mit der Conceptual Art zu vergleichen, schärfte den Blick für die lokalen Besonderheiten, die Kabakov thematisiert.

### II.3.7 Die Conceptual Art – symptomatisch für den Kapitalismus?

Galt den Zeitgenossen die Ersetzung des (Bild-)Objektes durch neue Technologien als gesellschaftlicher Relevanzbeweis von Kunst, ebenso die Angleichung künstlerischer Produktionsmodi an aktuelle Produktionsstandards, so konnte Buchloh darin nur den Autonomieverlust der Kunst erkennen. Er war der Auffassung, die Verwendung neuer Technologien habe die Avantgarde-Praktiken der 1920er Jahre nicht nur nicht wiederbelebt, sondern die Kunst völlig in die Gesellschaft integriert – mit der Folge, dass sich künstlerischer Erfolg stärker als zuvor an ökonomischen Kriterien messen lassen muss. Dabei warf Buchloh besonders Kosuth die Komplizenschaft mit einer „total verwalteten Welt“<sup>543</sup> vor.

Eine jüngere Generation von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern hat sich mit Buchlohs Vorwurf auseinandergesetzt. In diesem Zusammenhang sind Alexander Alberro mit *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (2003) und Sabeth Buchmann mit *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (2007) zu nennen.<sup>544</sup>

Wie Buchloh kontextualisiert auch Alberro die Conceptual Art über kunstgeschichtliche Immanenzen hinaus. In der Kunst- und Ausstellungspraxis der von Siegellaub vertretenen Künstler (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) sieht er Parallelen zu einem

<sup>542</sup> Vgl. Kap. „Conceptual Art – ein terminologischer Import“, S. 146ff.

<sup>543</sup> Vgl. Kap. „Die Tautologie unter Ideologieverdacht“, S. 70ff.

<sup>544</sup> Alberro und Buchmann beziehen sich dabei auf die biopolitischen Debatten der letzten Jahre. Der Begriff Biopolitik stammt von Michel Foucault – er bezeichnet eine historische Zäsur in der politischen Praxis. Für den Zusammenhang zwischen Konzeptkunst und Biopolitik spielen die Schriften von Michael Hardt und Antonio Negri eine größere Rolle. Für Hardt und Negri steht Biopolitik für eine neue Phase kapitalistischer Vergesellschaftung, deren Merkmal die Auflösung der Grenzen zwischen Politik und Ökonomie und zwischen Produktion und Reproduktion sei. In ihrem Buch *Empire. Globalization as a new Roman order, awaiting its early Christians* (2000) beschreiben Hardt und Negri aktuelle Formen der Machtausübung. Den Beginn dieser neuen Etappe der Vergesellschaftung, das „Empire“, datieren sie auf die 1960/70er Jahre. Zur Biopolitik einführend vgl. LEMKE 2007.

gesellschaftlichen Strukturwandel, den er als hochentwickelten Kapitalismus bezeichnet, und der in den 1960/70er Jahren begann.<sup>545</sup> Dieser sei durch neue Formen des Massenkonsums gekennzeichnet – er ginge mit einem Bedeutungsanstieg der Medien und Werbung in unbekanntem Ausmaße einher. Unter „Informatisierung“<sup>546</sup> versteht Alberro die zunehmende Durchdringung aller Lebensbereiche mit Informations- und Kommunikationstechnologien.

Anders als Buchloh tritt Alberro an konzeptuelle Arbeiten nicht mit der Erwartung heran, dass diese kritisch sein sollten. Sie können es in seiner theoretischen Perspektive auch gar nicht sein, denn Alberros Überlegungen gründen auf Jean Baudrillard, dessen Vision einer totalitären Mediengesellschaft McLuhans Medienoptimismus in den 1970er Jahren abgelöst hat.

Nach Baudrillard, der Linguistik und Marxismus zusammendenkt, ist die politische Ökonomie durch eine Ökonomie der Zeichen verdrängt worden, in ihr seien die Zeichen referenzlos, weil sie sich vom Bezeichneten gelöst hätten. Sei im Industriezeitalter der Tauschwert an den Gebrauchswert gebunden gewesen, werde er nun als Zeichenwert total. Baudrillard entwirft eine geschlossene Welt (Semiokratie), in der die Realität aufgrund des Verlustes des Referenten nur mehr eine künstlerische Szenerie ist. Da es in der Semiokratie unmöglich sei, zwischen Realität und Imagination zu unterscheiden, verliere auch die Kunst ihr kritisches Potential.<sup>547</sup>

Folgt man Baudrillard, birgt die Entmaterialisierung der Kunst kein emanzipatorisches Potential, vielmehr fügt sie sich in die vorherrschende Ökonomie der Zeichen. Zwar weisen Konzeptkünstler den Mythos der Originalität auf der Ebene des Kunsobjektes zurück,<sup>548</sup> jedoch auf der Ebene des Künstlersubjektes setzen sie diese ausgiebig in Szene. Man denke nur an die beschriebenen Selbstinszenierungen vor der Kamera:

According to Baudrillard, in contemporary capitalist societies both the object form (use value) and the commodity form (exchange value) are transfigured into sign value, transformed into a sign pointing of distinctness, vitality, and benevolence of the patron. With the

---

<sup>545</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 3.

<sup>546</sup> Vgl. ALBERRO 2003, S. 2.

<sup>547</sup> Vgl. BAUDRILLARD 2003, S. 1302: „Kunst ist daher überall, denn das Künstliche steht im Zentrum der Realität. Die Kunst ist daher tot, nicht nur weil ihre kritische Transzendenz tot ist, sondern weil die Realität selbst [...] mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.“

<sup>548</sup> Vgl. Römers Interpretation von Kosuths *First Investigation*, wo die Bedeutung der Vergrößerung des Wortes Original mit seiner Materialisierung als billiger Reproduktion kontrastiert. Vgl. RÖMER 2004, S. 209.

emergence of sign value comes a new interest in the psychological and characterological traits of the agents—in this case artist—between the merchants and their consumers.<sup>549</sup>

Wie ihre Vorgänger ist auch Buchmann der Auffassung, eine immanent kunsthistorische Betrachtung der Conceptual Art greife zu kurz. Konzeptuelle Praktiken müssten „in Wechselwirkung mit den immanenten Dynamiken des Industriekapitalismus gesehen werden“<sup>550</sup>. Angesichts des Wandels vom Fordismus zum Postfordismus<sup>551</sup> habe sich die Vorstellung vom Kunstmachen, und damit einhergehend die vom Künstler, radikal verändert:

In diesem Sinne könnte man Kosuths Produktionsmodell auch mit Hardts und Negris Begriff der ‚biopolitischen Produktion‘ diskutieren, handelt es sich doch um eine auf sozialer Kontextherstellung beruhende Form ‚dezentrierter‘ Arbeit, die sich zwischen Kunst-/Institution, Medien/Marketing und Wissenschaft/Akademie erstreckt: Vorträge halten, selbst organisierte Galerien und Museen betreiben, Ausstellungen kuratieren, Zeitungen herausgeben, das Geschäft der Kunstkritik in die Hand nehmen – dies alles hat das Image eines progressiven Künstlertypus mitgeformt, der sich in der Lage zeigte, tradierte Arbeitsteilungen zwischen Künstler/innen, Kurator/innen und Kritiker/innen für einen – historischen – Moment lang außer Kraft zu setzen.<sup>552</sup>

Buchmann sieht in Kosuths weniger den unproduktiven Künstler, der anstatt Bilder zu produzieren, lieber an seinem Image arbeitet. Wenn Kosuth aus seinem Leben ein Kunstwerk macht, passe er sich vielmehr dem „neuen ökonomischen Paradigma“ an. Eine mediale Imagekultur ersetzte in der Conceptual Art die Originalitätsmythen des Modernismus.<sup>553</sup>

Für Alberro und Buchmann sind konzeptuelle Arbeiten nicht frei von der „Tyrannei der Warenförmigkeit“<sup>554</sup>, vielmehr betrachten beide Autoren die Entmaterialisierung der

---

<sup>549</sup> ALBERRO 2003, S. 15.

<sup>550</sup> BUCHMANN 2007, S. 73.

<sup>551</sup> Nach dem Wirtschaftswunder der 1950er Jahre begann in den nordwestlichen Ökonomien eine schleichende Strukturkrise, die als Wandel von der Industrie- zur Dienstleistungs- bzw. Informationsgesellschaft bezeichnet worden ist, oder als Übergang des Fordismus’ zum Postfordismus. In den USA begann dieser Prozess Anfang der 1960er Jahre. Vgl. HESSE 2006, S. 115.

<sup>552</sup> BUCHMANN 2007, S. 40f.

<sup>553</sup> Vgl. BUCHMANN 2007, S. 36f.: „Genau diese Form der Informationsstrategie, die den Akt der Produktion zugunsten systemischer Distribution in den Hintergrund treten ließ, ging, wie beispielhaft an der Praxis Kosuths dargelegt, mit einer verstärkten (medialen) Präsenz bzw. Repräsentation des künstlerischen Produzenten einher. [...] Entgegen anders lautender Mythen bedeutete diese Form der kooperativen Public Relations, dass eine künstlerische Praxis, die sich modernistischen Geboten und autorzentrierten Kategorien wie Originalität, Einzigartigkeit und Kreativität verweigerte, um so stärker auf ‚Personality‘ angewiesen war.“ Vor diesem Hintergrund erscheint Römers Position fraglich, Kosuth habe eine „modernistische Präsentationsweise“ aktualisiert, „die in Katalogen und Ausstellungen den Werken oder Abbildungen Porträts der Künstler/-innen hinzufügt“. (RÖMER 2004, S. 213) Kosuth wird weniger von Anderen präsentiert, sondern präsentiert sich selbst, indem er die aus Werbung und Öffentlichkeitsarbeit bekannte Strategie der Personalisierung derart einsetzt, dass sich die Person vor das Werk drängt.

<sup>554</sup> LIPPARD 2003, S. 1105.



Kunst als Symptom einer neuen Phase kapitalistischer Vergesellschaftung. In dieser sind Produktionsprozesse immer weniger an Orte gebunden, Mehrwert wird nicht mehr primär über die Herstellung von materiellen Objekten generiert, vielmehr funktioniert die Kapitalakkumulation über das In-Wert-Setzen sozialer Beziehungen und schöpft Informationen und Emotionen ab. Diesen Wandel bezeichnet Alberro unter Rekurs auf Baudrillard als Übergang von der Industrie- zur Informationsgesellschaft und Buchmann unter Rekurs auf Hardt & Negri als Übergang vom Fordismus zum Postfordismus. Man könnte ihn ebenso mit Bezugnahme auf Gilles Deleuze als Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft<sup>555</sup> beschreiben. Danach sind die Konzeptkünstler in den den 1960/70er Jahren weniger Gegenmodell zu „kapitalistische[n] Vermarktungsstrategien“<sup>556</sup>, vielmehr verkörpern sie deren avancierteste Form.<sup>557</sup>

Bezogen auf mein Thema werfen die Parallelen zwischen der Entstehung der Conceptual Art und dem Beginn einer neuen Phase kapitalistischer Vergesellschaftung die Frage auf: Wie konnte die Konzeptkunst in Moskau überhaupt Fuß fassen, und sich dort unter sozialistischen Bedingungen entwickeln? Interessanterweise konzeptualisieren Kabakov und die Moskauer Konzeptualisten den russisch-sowjetischen Konzeptualismus in ähnlicher Weise, bei ihnen stellt sich nicht der Kapitalismus als Zeichenmaschine dar, vielmehr seien die Zeichen im Sozialismus referenzlos geworden.<sup>558</sup>

---

<sup>555</sup> Vgl. bspw. JOSEPH 2007, S. 93: „Die früher abgeschlossenen ‚Schauplätze‘ der Kunst waren nicht nur die institutionellen wie die Galerie oder das Museum, sondern auch die Autonomie und Vollständigkeit modernistischer Objekte, die sich in das aufgelöst haben, was Rosalind Krauss als ‚post-medium condition‘ bezeichnet. Das von Lucy Lippard beschworene befreiende und antikommerzielle Potenzial der ‚Dematerialisierung des Kunstobjekts‘ im Konzeptualismus ist möglicherweise nur symptomatisch für die Veränderung des Kunstwerks im Aufstieg der Kontrolle. Konzeptkunst war damit [...] eine Chiffre für den Eintritt der Kunst in das Zirkulationsnetzwerk der Kontrolle [...]“. Zum Übergang von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft vgl. DELEUZE 1993, S. 254ff.

<sup>556</sup> LIPPARD 2003, S. 1104.

<sup>557</sup> Hat die Conceptual Art auf diesen ökonomischen Paradigmenwechsels reagiert, oder hat sie ihn antizipiert? Buchmann weist beide Alternativen zurück aufgrund ihres kausalen Determinismus, nicht zu Unrecht. Vgl. BUCHMANN 2007, S. 43. Vermutlich bereitet ihr aber auch die Antizipationsthese Unbehagen, weil sie zur Frage der Komplizenschaft führt. In dieser Frage bleibt *Denken gegen Denken* bis zum Schluss unentschieden: Einerseits argumentiert Buchmann gegen Buchloh, dass „von einer unkritischen Rezeption einer technokratischen Fusion von Kunst, Gesellschaft, Politik und Leben in der Post- und Neoavantgarde der sechziger Jahre keine Rede sein“ kann. BUCHMANN 2007, S. 72. Andererseits ist sie der Auffassung, dass „jede kritische Kunstpraxis immer auch in willentlicher und/oder unwillentlicher Komplizenschaft mit dem Gegenstand ihrer Kritik steht“. BUCHMANN 2007, S. 37. Stärker als Alberro bleibt sie der kritischen Qualität von Kunst verpflichtet.

<sup>558</sup> Vgl. Kap. „Die Referenzlosigkeit der Zeichen“, S. 198ff.

### II.3.8 Konzeptkünstler als Kulturforscher

Was die Frage der (Selbst-)Referentialität betrifft, hat Kosuth seine in „Art after Philosophy“ entworfene Version der Conceptual Art einer Revision zu unterziehen versucht. In den 1970er Jahren vertrat er die Position, dass der Künstler seine eigene Kultur erforschen solle. Kabakov, der sich jahrzehntelang am sowjetischen Kontext abarbeitete, hat die Vorstellung von einer Kulturforschung innerhalb der Kunst mehr als Kosuth umgesetzt.

Erste Ansätze für Kosuths Hinwendung zum Kontext finden sich in seinem Vortrag „Painting versus Art versus Culture“, den er 1971 an der Universität Chile in Santiago hielt.<sup>559</sup> Im Zeitraffer rekapituliert Kosuth darin die gängige Geschichtsschreibung der Malerei: Lange Zeit sei das Bild ein Fenster zur Welt gewesen, in der Moderne habe sich der Fokus auf die Materialität und Medialität des Bildes verschoben,<sup>560</sup> diese Bildauffassung wiederum sei Anfang der 1960er Jahre kollabiert. Nicht mehr die Gattungszugehörigkeit verbürge nunmehr, dass ein Kunstwerk als solches erkennbar sei, sondern der Kontext Kunst.<sup>561</sup> Für Kosuth ist die Hinwendung zum Kontext durch die Logik der Conceptual Art selbst diktiert<sup>562</sup> – nicht ganz zu Unrecht.<sup>563</sup>

Die sich in „Painting versus Art versus Culture“ abzeichnende Kritik am analytischen Wissenschaftsparadigma formuliert Kosuth in den folgenden Jahren aus. Ab Mitte der 1970er Jahre stellt er seine Arbeiten unter das Vorzeichen der (kulturellen) Anthropologie – die im anglophonen Sprachraum gebräuchliche Bezeichnung für die Ethnologie.

---

<sup>559</sup> Vgl. KOSUTH 1991c, S. 91: „The older scientific analytical model was passive (relied on institution of meaning); whereas the dynamic of the new work must in part, consist of revealing the contradictions, and as such has as its task the dismantling of the mythic structure of art as posited in the present day cultural institutions.“

<sup>560</sup> Vgl. KOSUTH 1991c, S. 89.

<sup>561</sup> Vgl. KOSUTH 1991c, S. 90: „[I]t began the process of looking outward, making the *context* important. I began to realize that the issue for art was to examine its context, and in the process one would be investigating meaning, and ultimately, reality. [...] This last stop on the formalist trajectory gave us nowhere to look but out: first the physical, then the social, philosophical, cultural, institutional and political contexts—they all would by necessity become the focus of our work.“

<sup>562</sup> Vgl. KOSUTH 1991c, S. 92: „The potential revolutionary nature of conceptual art has been that while focusing on the social/cultural context it wasn't focusing on its own formal development, but rather became a spiralling *method*, a reflexive critical practice perpetually overviewing and recontextualizing its own history; methodological choice that joined art practice with theory. Increasingly, conceptual art methodology is concerned with looking at the larger cultural, social and political context that art is dependent upon for meaning; that we are concerned with trying to do that effectively has meant in many instances that conceptual art has had to leave the proper category of art, and simply function on the level of culture.“

<sup>563</sup> Vgl. Kap. „Streitpunkt Kontext“, S. 121ff.

Ansätze hierfür finden sich 1974 in seinen „(Notes) On an ‚Anthropologized’ Art“, die Kosuth unter dem Einfluss des amerikanischen Anthropologen Stanley Diamond schrieb.<sup>564</sup> Nebenbei bemerkt, spielte er hier Buchloh die entscheidenden Stichworte für die Kritik an seiner Person zu.<sup>565</sup> Ein Jahr später buchstabierte Kosuth seine Revision in dem Text „The Artist as Anthropologist“ aus, der in der ersten Nummer der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *The Fox* erschien.

Zwar verfolgte Kosuth mit diesem Text ebenso ehrgeizige Ziele wie mit „Art after Philosophy“ – die Stimmung seiner Künstlergeneration festzuhalten. Jedoch hat „The Artist as Anthropologist“ nie vergleichbare Popularität erlangt, wahrscheinlich auch weil *The Fox* bereits nach drei Ausgaben eingestellt wurde. Vor dem Hintergrund der Sympathie vieler Künstlerkollegen für die sozialen Bewegungen der 1960er Jahre wollte Kosuth ein politisches Selbstverständnis von (Konzept-)Kunst entwickeln. Seine Begeisterung für die Ethnologie<sup>566</sup> wurde zeitweise von Künstlerkollegen geteilt,<sup>567</sup> wich aber bald dem Interesse für den Poststrukturalismus.

Wie „Art after Philosophy“ gliedert sich auch „The Artist as Anthropologist“ in drei Teile: Der erste Teil, überschrieben mit „Wissenschaftsethnologie“ reiht Zitate aneinander, in denen sich eine wissenschaftskritische Einstellung ausdrückt. Sie richtet sich gegen den Szientismus – den Glauben, mit naturwissenschaftlichen Methoden jede Frage beantworten zu können. Die Naturwissenschaften erscheinen in „The Artist as Anthropologist“ als Naturbeherrschung, wissenschaftliche Objektivität stellt sich als Duldsamkeit dar – als „Methode, die es erlaubt, mit einer Welt friedlich zu koexistieren, die man nicht liebt, der man sich aber auch nicht widersetzen will“.<sup>568</sup> Personifiziert werde dieser Szientismus durch die Mittelschicht, die sich „politisch heimatlos“ „innerhalb der Grenzen des sozialen status quo“ bewege.<sup>569</sup>

Im zweiten Teil, überschrieben mit „Theorie als Praxis. Eine Rolle für eine anthropologisierte Kunst“ stellt Kosuth sein Konzept vom Künstler als Anthropologen vor.

---

<sup>564</sup> Die „(Notes) On an ‚Anthropologized’ Art“ erschienen zuerst in dem Katalog Projekt ’74 – Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Köln 1974.

<sup>565</sup> So kritisiert Kosuth darin die Gruppe Art&Language wegen ihres „bürokratischen Stils“. (KOSUTH 1981, S. 131) In seinem Artikel „1975“ spricht er von der „modernistischen Kultur des Spätkapitalismus“ und bezeichnet den Formalismus „als Kunst des gehobenen Mittelstands“ (KOSUTH 1981b, S. 62 u. 84)

<sup>566</sup> Kosuth studierte ab 1971 Anthropologie. In der ersten Hälfte der 1970er Jahre unternahm er zahlreiche Reisen, in denen er als Tourist die Routen früherer Anthropologen nachvollzog. Vgl. GREEN 2001, S. 17.

<sup>567</sup> Vgl. GREEN 2001, ebd.

<sup>568</sup> Alvin Goldner zit. n. KOSUTH 1981a, S. 106.

<sup>569</sup> Vgl. ebd.

Während der professionelle Anthropologe außerhalb der Kultur stehe,<sup>570</sup> die er erforsche, sei der Künstler als Anthropologe Teil der sozialen Matrix, die Gegenstand seiner Untersuchung sei.<sup>571</sup> Der wissenschaftliche Ethnologe untersuche das „Fremde“, der ethnologische Blick des Künstlers richte sich hingegen auf die „eigene“ Kultur. Kosuth setzt die Grenze zwischen dem Fremden und Eigenem als selbstverständlich voraus. Zwar entmachtet er die Ethnologie nicht in der Weise wie in „Art after Philosophy“ die Philosophie, deren Ende er erklärt, um sie in der Kunst fortzusetzen, doch auch hier bemächtigt er sich wissenschaftlicher Kompetenzen.

Im dritten Teil („Epilog“) versucht Kosuth, die politische Dimension der von ihm vertretenen ethnologischen Wende in der Kunst plausibel zu machen: „Die Aufgabe des Künstlers-als-Anthropologen, als eines Kulturforschers, ist es, ein Modell von Kunst zu erarbeiten, das zum Verständnis der Kultur beitragen soll.“<sup>572</sup> Dieser Beitrag mache die Kunst zu einer politischen Praxis, die „nicht verwechselt werden [sollte – M. S.] mit einer Kunst, die sich politische[n] Themen stellt oder die Notwendigkeit politischen Handels ästhetisiert“<sup>573</sup>.

Auch in „The Artist as Anthropologist“ mangelt es Kosuth nicht an Selbstbewusstsein. Zu einer schlüssigen Programmatik fügt sich der Text nicht, dafür bleibt die Hinwendung zum Kontext zu abstrakt. Außerdem geht er von einem Ethnologieverständnis aus, das aus heutiger Sicht antiquiert wirkt. Ethnologische Forschung findet nicht nur an exotischen, weit entfernten Orten statt, längst ist die Grenzziehung zwischen dem Fremden und dem Eigenem selbst in den Blick gerückt. Wie genau die „anthropologisierte Kunst“ aussehen soll, erschließt sich auch bei sorgfältiger Lektüre des Textes nicht. Betrachten wir im Folgenden die Serie *Text/Context*, die dem in „The Artist as Anthropologist“ entworfenen Kunstbegriff korrespondiert.<sup>574</sup>

*Text/Context* (1978/79) besteht aus einer Serie selbst verfasster Texte, die Kosuth in verschiedenen Städten auf Werbeflächen an Giebelwänden oder Holzzäunen plakatiert ließ, so 1978 z. B. in Edinburgh, Genf und Genua, 1979 z. B. in Köln, New York und

---

<sup>570</sup> Vgl. KOSUTH 1981a, S. 116 „Die Anthropologen haben stets versucht, fremde Kulturen zu diskutieren [...] und dieses Verständnis in sinnvolle Formen zu übersetzen, die ihrer eigenen Kultur verständlich sind“ und „das Problem des Anthropologen ist es immer gewesen, dass er außerhalb der Kultur steht, die er erforscht“.

<sup>571</sup> Die ethnologische Praxis der Künstler sei „die Kartographie einer integrierten, kulturellen Tätigkeit in ihrer *eigenen* Gesellschaft“. Vgl. ebd.

<sup>572</sup> KOSUTH 1981a, S. 120.

<sup>573</sup> KOSUTH 1981a, S. 116.

<sup>574</sup> Vgl. INBODEN 1981, S. 24 u. BUCHMANN 1999, S. 99.

Paris. Die Texte variierten von Ort zu Ort. Sie waren in die entsprechende Landessprache übersetzt und für die Dauer von einem Monat<sup>575</sup> zu sehen. Sie sprachen die Passanten direkt an und begannen oft mit einer Frage: „What is this before you?“ (Toronto 1978) oder „What do you see here?“ (New York 1979, Abb. 29)

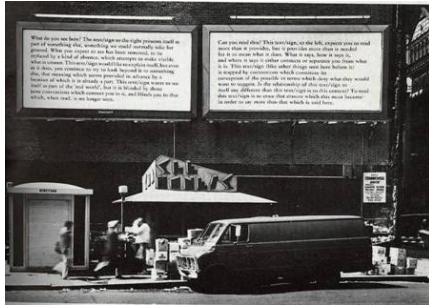


Abb. 29: Joseph Kosuth: *Text/Context*, 1979, New York

In unmittelbarer Nachbarschaft zu Werbeikonen wird deutlich, dass Kosuths Texte auf nichts im Sinne eines Waren- oder Dienstleistungsangebots verwiesen: so in Köln neben einer McDonald'sreklame, die für Bic Mac, Pommes frites und Cola warb; oder in Paris neben dem Filmposter, das den neuen Streifen mit Jean Paul Belmondo, *Der Windhund* (*Flic et Voyou*) ankündigte (Abb. 30-31). Sie bezogen sich auf sich selbst mit einem Unterschied: Im Vergleich zu früheren Arbeiten wie den *Protoinvestigations*, Neons und der *First Investigation* spielte der Ort der Präsentation eine stärkere Rolle. So thematisierte Kosuth in mehreren Ausführungen von *Text/Context*, dass der Sinn des Textes durch den Kontext mitbestimmt wird:

This sign (texts, words) has a relationship with what you see around it. [...] Can this (text, sign) explain itself? [...] This text, within a context of other signs, also wants to function as part of the 'real world', but it (as a text, as a sign) seems empty. The content that it shares with other signs is what connects you to this (sign, text, words); it is also what is missing. (Edinburgh 1978)

Kosuth versuchte so sicherzustellen, dass die Texte nicht von ihrem Umfeld isoliert betrachtet wurden. Wie sich aber die Beziehung zwischen Text und Kontext vor Ort konkret gestaltete, blieb der Interpretation der Passanten überlassen.

Nicht nur die agitatorische Strenge von *Text/Context* widerspricht der Werbung: Erfolgreiche Slogans zeichnen sich durch kurze und bündige Formulierungen aus, die leicht erinnert werden können. Kosuths Wortgirlanden entsprechen wohl kaum der sogenannten KISS Formel (Keep it short and simple), auf die sich Werbefachleute berufen. Gerade bei den sogenannten Großflächen (3,60 x 2,60 m) zielt die Gestaltung

<sup>575</sup> Vgl. KOSUTH 1981c, S. 38.

eines Plakates auf Fernwirkung.<sup>576</sup> Bei Kosuth springt weder das Produkt, das Label oder Logo ins Auge, noch gibt es Schlagzeilen oder Bildmotive, die als Blickfang dienen können. Vielmehr füllt der Text das Format aus, und erinnert so an das Layout einer Buchseite. Auch auf die Variation von Schriftgröße und -stärke verzichtet Kosuth, selbst Absätze, die den Lesefluss erleichtert hätten, fehlen.<sup>577</sup> Gewöhnlich weist ein Plakat Text und Bild auf, wobei sich im Laufe der Geschichte der Plakatwerbung der Fokus vom Text zum Bild verschoben hat: Die Gleichberechtigung ist einer Domanz des Bildes über den Text gewichen. Dieser Tendenz zur Verbildlichung widersetzen sich Kosuths Plakate mit ihrer Tendenz zur Verschriftlichung. Wenn *Text/Context* überhaupt bei den vorbeieilenden Passanten Aufmerksamkeit erregte, dann weil die Arbeit mit den Sehgewohnheiten der Plakatwerbung bricht.

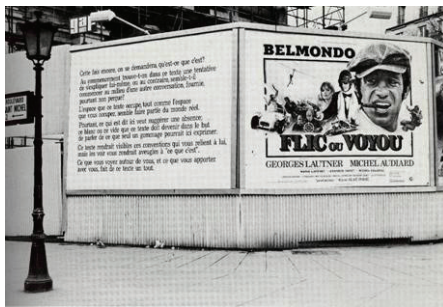


Abb. 30: Joseph Kosuth: *Text/Context*, 1979, Paris



Abb. 31: Joseph Kosuth: *Text/Context*, 1979, Köln

Im Vergleich zur *Second Investigation* besetzt Kosuth in *Text/Context* Flächen für Außenwerbung nicht nur, um seine künstlerischen Arbeiten auf alternativem Wege als in Galerien und Museen zu verbreiten, vielmehr reflektiert er das Format als solches. Gegenstand ist hier weniger die Institution Kunst, als Werbung im urbanen Raum. Wenn Kosuth in Köln fragt: „Was ist dies für eine Stelle?“, und dabei die gängige

<sup>576</sup> Zu Gestaltungsprinzipien der Außenwerbung im historischen Wandel vgl. bspw. LEHMANN 2008.

<sup>577</sup> Mit Ausnahme der Pariser Version.

Erwartung an Funktion und Gestaltung von Werbeplakaten unterläuft, stellt er mit seinen „leeren Zeichen“<sup>578</sup> den Platz aus, an dem Plakatwerbung zu sehen ist.

In den 1970er Jahren erlangte die Außenwerbung in den USA und Westeuropa solche Selbstverständlichkeit, dass sie aus den Städten nicht mehr wegzudenken war und nicht mehr bewusst wahrgenommen wurde. Diese Entwicklung setzte im 19. Jahrhundert ein, als Außenwerbung den öffentlichen Raum zu prägen begann. Es entwickelten sich verschiedene Formate, wie Plakate, Litfaßsäulen, Blechschilder, Sandwichmänner, Lichtreklame, Neonwerbung usw. Mit der Verbreitung des Autos wurde die Fernwirkung von Außenwerbung immer wichtiger. Ab den 1950er Jahren verdrängten die Großflächen die Litfaßsäulen, die mit weniger als zehn Quadratmeter vergleichsweise klein wirken zu den heutigen Mega-Postern.

Außenwerbung wurde immer wieder kritisiert, z. B. erregte in den 1960er Jahren der amerikanische Werbetexter Howard Luck Gossage Aufsehen mit seiner Kritik. Gossage argumentierte weder konsumkritisch, wie etwa, dass Plakatwerbung Passanten in Konsumenten verwandele, noch ästhetisch, dass sie das Stadtbild verunstalte. Vielmehr warf er eine rechtliche Frage in die Diskussion, die das Eigentumsrecht berührte: „Die Außenwerbung verhökert eine Ware, die ihr nicht gehört, und zwar ohne Erlaubnis des Eigentümers: Unser Blickfeld.“<sup>579</sup>

Plakatflächen stünden zwar auf „privatem Boden“, wirkten aber in den öffentlichen Raum hinein, weshalb sie einer Luft- und Lärmbelästigung gleichkämen.<sup>580</sup> Anders als Zeitungsannoncen, Werbespots in Radio und Fernsehen könnte man Plakate im Stadtraum nicht überblättern, überhören oder „weggezappen“, im Vergleich zu anderen Werbeformaten sei man gezwungen, sie wahrzunehmen, der Unterschied liege in der „Freiheit der Wahl“<sup>581</sup>.

Wenn Kosuth die Passanten in den Plakaten von *Text/Context* fragte: Was haben Sie vor sich? Was sehen Sie hier, oder was ist das für ein Ort? So lautet eine mögliche Antwort: Ein Platz, an dem gewöhnlich ein Plakat zu Werbezwecken hängt. *Text/Context* macht die Funktionsmechanismen der Werbung sichtbar, weil die Texte als Leerstelle die mit Plakatwerbung verbundenen Erwartungen weder formal noch inhaltlich erfüllen. Im Dunkeln bleibt, wer spricht und zu welchem Zweck. Ein Kom-

---

<sup>578</sup> Vgl. die Kölner Version.

<sup>579</sup> GOSSAGE 1987, S. 69.

<sup>580</sup> Vgl. GOSSAGE 1987, S. 61f.

<sup>581</sup> GOSSAGE 1987, S. 70.

mentar von Kosuth zu *Text/Context* spielt auf die Allgegenwart von Plakatwerbung in amerikanischen und westeuropäischen Städten an, sowie auf die damit verbundene Bemächtigung des öffentlichen Raums durch private Interessen.

Die Vermutung eines ‚dahintersteckenden‘ Subjekts (Auftraggeber des Plakatanschlags), das nicht unmittelbar erkennbar ist, verändert den ‚gewohnten Blick‘, wie er bisher durch die Autorität (institutioneller oder kommerzieller) offizieller Mitteilungen erzeugt und behauptet wurde. [...] die ideologische Beschaffenheit der Mitteilung [wird – M. S.] sichtbar [...]: Der Leser, als Subjekt, wird als ‚passend‘, als ‚konditioniert‘ für eine solche Mitteilung vorausgesetzt.<sup>582</sup>

Für Peter Wollen hat Kosuth mit seiner Hinwendung von der Kunst zur Kultur vorweggenommen, was später im Kunstbetrieb folgte; mit der Abwertung des Visuellen und Aufwertung des Textuellen habe die Conceptual Art nicht nur auf die Formalistische Kritik reagiert, sondern auch auf die sich ausbildende „Gesellschaft des Spektakels“.<sup>583</sup>

Mit ihrer Schriftlastigkeit widersetzt sich die Arbeit *Text/Context* der Kolonialisierung der visuellen Welt durch die Medien. Zwar reflektiert Kosuth hier kritisch die Werbepraxis im Stadtraum, sein Verständnis vom Kontext ist aber abstrakt. Unklar bleibt, welcher Betrachter oder Leser mit *Text/Context* angesprochen werden soll, Fragen der ethnischen, sozialen und geschlechtlichen Identität thematisiert Kosuth nicht, auch distanziert er sich nicht von einem euro- und amerozentristischen Modernebegriff. Damit fällt er in den 1970er Jahren hinter die Arbeiten vieler seiner Kollegen zurück. Gemessen an der in *The Artist as Anthropologist* formulierten Agenda, wonach die eigene Kultur Gegenstand künstlerischer Feldforschung sein soll, ist Kosuths künstlerische Umsetzung eher enttäuschend, allein aus dem Grund, weil er sich aufs Theoretisieren verlegte. 1995 meinte Weiner über Kosuth: „Er hat seit mindestens fünfundzwanzig Jahren keine Kunst mehr gemacht.“<sup>584</sup>

---

<sup>582</sup> KOSUTH 1981c, S. 38.

<sup>583</sup> Vgl. WOLLEN 1999, S. 80. Zu Debords Kritik in seinem gleichnamigen Buch, *Die Gesellschaft des Spektakels* vgl. Kap. „Die Tautologie unter Ideologieverdacht“, S. 70ff.

<sup>584</sup> WEINER 2004a, S. 365.



### **III VON DER EINSCHREIBUNG ZUR NEUSCHREIBUNG: KABAKOV UND DER MOSKAUER KONZEPTUALISMUS**

### III.1 Rückkehr in die Geschichte. Der Romantische Konzeptualismus

#### III.1.1 Conceptual Art – ein terminologischer Import

Der Moskauer Konzeptualismus kam zu seinem Namen durch einen Artikel von Boris Groys mit dem Titel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ (Moskovskij romantičeskij konceptualizm), der 1979<sup>585</sup> in der Zeitschrift *A-Ja* erschien. Jahre später meinte Groys, dass die „Verbindung zwischen der New Yorker und Moskauer Kunstszene [...] auf den ersten Blick an den Haaren herbeigezogen“<sup>586</sup> wirke. So hätten die Russen nur beschränkte Möglichkeiten gehabt (aufgrund von Reiseverbot und Sprachbarriere), an den neuesten Entwicklungen in den USA zu partizipieren, und die Amerikaner hätten die inoffizielle Kunst in der Sowjetunion entweder nicht gekannt oder sich nicht für diese interessiert: „Die Realität hingegen sieht etwas anders aus.“<sup>587</sup> Zumindest galt das für die russische Seite.

Seit den 1950er Jahren mit dem nach Stalins Tod einsetzenden Tauwetter<sup>588</sup> waren westliche Kunstzeitschriften, Kataloge und Bücher „in einigermaßen regelmäßigen Abständen“<sup>589</sup> verfügbar. Die Moskauer Künstler kamen über Printmedien mit der Conceptual Art in Kontakt,<sup>590</sup> die ihrerseits eine Vorliebe für Druckerzeugnisse wie Zeitungen und Zeitschriften, Bücher und Kataloge, Post- und Landkarten, Plakate und Anzeigen sowie Kalender und graue Medien (Fotokopien) hatte. Die Begegnung mit der Conceptual Art ermöglichte den Moskauer Künstlern, ihre künstlerische Praxis neu zu konzeptualisieren. Viele von ihnen kombinierten visuelle und verbale Zeichen miteinander.<sup>591</sup>

Amei Wallach griff die Moskauer Kunstszene den Terminus Conceptual Art um 1970 auf – man las Artikel von und über Kosuth sowie Art & Language in Zeitschriften

---

<sup>585</sup> Und weder 1982, wie Wallach schreibt, noch 1974, wie Sasse angibt. Vgl. WALLACH 1996, S. 52 u. SASSE 2002, S. 215 bzw. SASSE 2003, S. 17. Möglicherweise gibt es eine zeitliche Differenz zwischen der Entstehung und der Veröffentlichung des Textes, denn in seinem Artikel „Die Null-Lösung“ (Nulevov Rešenje) spricht Groys bereits vom Romantischen Moskauer Konzeptualismus; er erschien 1977 in der Zeitschrift 37. Vgl. GROYS 1993, S. 57.

<sup>586</sup> GROYS 1991b, S. 65.

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Als *Tauwetter* wird die Zeit der kulturpolitischen Liberalisierung nach Stalins Tod bezeichnet. Die Bezeichnung geht auf den gleichnamigen Roman von Il'ja Ėrenburg von 1954 zurück. Das Ende des Tauwetters wird in der Regel auf 1964 datiert, als Chruščev durch Brežnev entmachtet wurde.

<sup>589</sup> GROYS 1991b, S. 65.

<sup>590</sup> Vgl. GROYS 1991g, S. 114f.

<sup>591</sup> Vgl. GROYS/VIDOKLE 2006, S. 401.

wie *Artforum* oder *Art in America*.<sup>592</sup> Der Terminus wurde also zu einem Zeitpunkt in die Sowjetunion importiert, als die Musealisierung der Conceptual Art in den USA und Westeuropa ihren Zenit erreichte.<sup>593</sup>

### III.1.2 In Opposition zur Conceptual Art

Zwar wird der Artikel „Der Moskauer Romantische Konzeptualismus“ gelegentlich erwähnt, allerdings nicht näher besprochen.<sup>594</sup> Bereits darin paart Groys Gegensätze, die einander auszuschließen scheinen – eine Argumentationsfigur, die ihm gleichermaßen Anerkennung wie Kritik einbrachte.<sup>595</sup> So setzt das Oxymoron den Text in Gang – versucht Groys mit dem Begriff Romantischer Konzeptualismus den intellektuellen und den affektiven Pol der Kunst zusammenzubringen.

Romantischer Konzeptualismus meint nicht nur eine Kunstrichtung in der sowjetischen Metropole in den 1960/70er Jahren. So unterscheidet Groys zwischen Konzeptualismus im engeren und weiteren Sinne: Einerseits bezeichnet er eine künstlerische Tendenz, andererseits markiert er eine Zäsur innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts, bei der das Werk nicht mehr als Träger von Bedeutung erscheint. Bedeutung gilt nicht mehr als Setzung eines Einzelnen – vielmehr wird sie innerhalb von Produktion, Distribution und Rezeption von Mehreren verhandelt. In diesem Sinne meint

Konzeptualismus' jeden Versuch [...], nicht mehr Kunstgegenstände als materielle Objekte herzustellen, die zur Betrachtung und ästhetischen Bewertung bestimmt sind, sondern die Bedingungen [...] zu artikulieren, die die Rezeption der Kunstwerke diktieren, sowie die Prozedur ihrer Herstellung durch den Künstler, ihre Beziehung zum Kontext, ihren zeitbedingten Status usw.<sup>596</sup>

Diese Ambivalenz gilt nicht nur für Russland, vielmehr bestimmt sie die Begriffsgeschichte konzeptueller Kunst von Anfang an. Das Verständnis des Terminus oszilliert zwischen zwei Polen: Einerseits wird er als Bezeichnung für eine Kunstrichtung angloamerikanischer Herkunft verwandt, andererseits evoziert er das Postulat eines umfassenden Paradigmenwechsels in der Kunst. In seinem Rückblick „Moscow Conceptualism Twenty-Five Years Later“ präzisiert Groys diesen Paradigmenwechsel

---

<sup>592</sup> Vgl. WALLACH 1996, S. 50.

<sup>593</sup> Vgl. Kap. „Alternative Konzepte in der Kunstkritik: ‚Dematerialization of Art‘ und ‚Post-Object-Art‘“, S. 50ff.

<sup>594</sup> Vgl. bspw. SASSE 2002, S. 215, SASSE 2003, S. 17f., ROTTMANN 2006, S. 96, HEISER 2007, S. 11.

<sup>595</sup> Vgl. DI BLASI 2003.

<sup>596</sup> GROYS 1991, S. 23.

dahingehend, dass der Konzeptualismus die Moderne verabschiedet. Damit erscheint die Conceptual Art von Kosuth und Art & Language nur mehr als eine konzeptuelle Spielart unter vielen, die in den 1960/70er Jahren an verschiedenen Orten in der Welt auftauchten. Ungeachtet der lokalen Unterschiede in Erscheinungsweise und Zielsetzung, so Groys, ist den verschiedenen Konzeptualismen die Überwindung der Grenze zwischen Bild und Text gemein (z. B. von Kunst und Theorie oder Kunst und Literatur) – in Abgrenzung zur Moderne, die eine Barriere zwischen den Medien errichtet:<sup>597</sup> „Conceptualism, on the contrary, understood visual art as a special kind of language [...]“.<sup>598</sup>

Groys' Wortschöpfung zielt weniger darauf, die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede zwischen der Conceptual Art und dem Moskauer Konzeptualismus herauszuarbeiten.<sup>599</sup> Kosuth dient auch ihm als Folie, vor deren Hintergrund die eigene Position erst Gestalt annimmt.

### III.1.3 Abgrenzung mittels des Attributs romantisch

Groys leitet sein Verständnis von Konzeptkunst aus Hegels These vom Ende der Kunst ab, in dem Sinne, als

die Kunst [...] hier zu ihrem Begriff kommt, also ‚konzeptuell‘ wird. Freilich hat Hegel selbst angenommen, daß die Kunst bei Erreichung des absoluten Geistes, also des begrifflichen Bereichs (oder des ‚Konzepts‘), als Darstellung des Sinnlichen an sich verschwinden werde. Doch wenn die Kunst bestehen bleibt, ohne weiter unmittelbar zu sein, dann ist es nur natürlich, daß sie zum ‚Konzept‘ geworden ist.<sup>600</sup>

Hegels These bezieht sich indes weniger auf das Verschwinden der Kunst denn auf ihre Funktion innerhalb der Geschichte, so entwirft er in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38) eine epochale Kunstgeschichte, in der sich die universelle Bedeutung von Kunst (symbolische Kunstform) auf eine partikulare (romantische Kunstform) reduziert. Das Ende der Kunst meint ihre Entstehung im modernen Sinne als autonome Kunst.

Ungeachtet dessen überwindet die zum Konzept, zum Begriff gewordene Kunst für Groys ihre Anschaulichkeit, das heißt, dass Konzeptkunst „völlig transparent sein muß, daß sie also ihre eigenen Kriterien für ihr Dasein als Kunst in sich enthalten muß. Sie

<sup>597</sup> Vgl. GROYS 2006, S. 408.

<sup>598</sup> GROYS 2006, S. 409.

<sup>599</sup> Vgl. GROYS 2006, S. 408.

<sup>600</sup> Vgl. GROYS 1991, S. 25.

darf keine Unmittelbarkeit implizieren.“<sup>601</sup> Ein konzeptuelles Werk müsse für den Betrachter „so klar sein, daß er es wiederholen könnte wie ein naturwissenschaftliches Experiment“, und die „Voraussetzungen und Prinzipien seiner Entstehung und seiner Rezeption [...] dem Betrachter explizit vorführen“<sup>602</sup>.

Die Orientierung an der „explizite[n] Verifizierbarkeit des naturwissenschaftlichen Experiments“<sup>603</sup> trifft für Groys nur auf die angloamerikanischen Künstler zu. Sie stellen ihren „’analytischen Ansatz’ der Spontaneität der früheren Kunst gegenüber“<sup>604</sup>, um sich vom Mythos des genialen Malers abzugrenzen – wie ihn bspw. Jackson Pollock verkörpert:

Der Zusammenbruch der Illusion über die [...] Einzigartigkeit des Künstlers [...] veranlaßte die Konzeptkünstler der siebziger Jahre, ihren Halt darin zu suchen, daß sie das Kunstschaffen als einen Beruf verstanden, der wie andere Berufe auch über bestimmte Techniken verfügt und bestimmte Ziele verfolgt. Die Kunst wurde nunmehr als eine Operation definiert.<sup>605</sup>

Groys kritisiert die Reduktion der künstlerischen Berufung auf den Beruf des Künstlers als neuen Akademismus.<sup>606</sup> Gegen das positivistische Denken, das nur die Fakten interessiert, bringt er die „’lyrische’ und ’romantische’ Grundstimmung“<sup>607</sup> des Moskauer Konzeptualismus in Stellung; diese stünde sowohl „im Gegensatz zur trocknen offiziellen Sachlichkeit“<sup>608</sup> in der Sowjetunion als auch zur Nüchternheit der Conceptual Art in den USA und Großbritannien. Der Moskauer Konzeptualismus glaube noch an das „Licht vom Berge Tabor“<sup>609</sup>, er ersetze Transparenz durch Transzendenz.

Groys’ Romantikbegriff bleibt vage.<sup>610</sup> So kommt er kaum über die Beschreibung romantischer Motive hinaus – bei Lev Rubinštejn, der in seiner Karteikartenpoesie das Verhältnis von Endlichem und Unendlichen thematisiere, bei Ivan Čujkov, der Kästen mit Landschaftsmalerei überzieht, bei Francisco Infante, der geometrische Objekte in der Natur platziert und dann fotografiert, und bei der Gruppe Kollektive Aktionen, in deren Performances schneebedeckte Felder am Moskauer Stadtrand zur Projektionsfläche für die Teilnehmer würden. Kabakov findet in dem Artikel keine Erwähnung.

---

<sup>601</sup> GROYS 1991, S. 26.

<sup>602</sup> Ebd.

<sup>603</sup> GROYS 1991, S. 27.

<sup>604</sup> Ebd.

<sup>605</sup> GROYS 1991, S. 28.

<sup>606</sup> Vgl. ebd.

<sup>607</sup> GROYS 1991, S. 27.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Vgl. ebd.

<sup>610</sup> In seinen Text „Die Null-Lösung“ (Nulevov Rešenje) von 1977 ist Groys’ Romantikbegriff durch den Hinweis auf die romantische Ironie fassbarer. Vgl. GROYS 1993, S. 57.

Groys' Rekurs auf das Romantische erfüllt einen doppelten Zweck: Zum einen grenzt er damit den Moskauer Konzeptualismus von Kosuths Conceptual Art ab;<sup>611</sup> zum anderen stellt er ihn damit in eine philosophische Tradition Russlands:

Dem russischen Bewußtsein war die positivistische Sicht der Kunst [...] von jeher fremd. [...] Der ‚romantische Konzeptualismus‘ in Moskau ist folglich nicht nur ein Zeugnis für die unversehrte Einheit der ‚russischen Seele‘, sondern auch der positive Versuch, die Bedingungen aufzuzeigen, welche es der Kunst ermöglichen, ihre Grenzen zu überschreiten.<sup>612</sup>

Zwar gelten Formulierungen wie „das Licht vom Berge Tabor“ oder „russische Seele“ heutzutage in der Wissenschaft nicht als salonfähig, jedoch ist Groys nicht der Sentimentalist, als der er hier erscheinen mag. Vielmehr aktualisiert er eine antipositivistische Tendenz innerhalb der russischen Philosophie, von der schon Roman Jakobson meint:

Das russische Milieu dürfte wohl als ein dem Positivismus feindliches bezeichnet werden; es genügt der Hinweis, daß die Blüte des Positivismus in Rußland eine qualitativ durchaus mittelmäßige war, während die gleichzeitigen oppositionellen Nebenlinien der Entwicklung, namentlich auf dem Gebiete der russischen Philosophie, großartige Früchte trugen (Danievskij, Dostoevskij, Fedorov, Leont'ev, Solov'ev). Die Abneigung gegen den Positivismus ist für sämtliche Lebensäußerungen des russischen Gedankens [...] charakteristisch.<sup>613</sup>

Die russische Philosophie entstand im 19. Jahrhundert unter dem Einfluss der deutschen Romantik,<sup>614</sup> besonders Friedrich W. Schelling beeinflusste das Denken der Slavophilen – des russischen Pendanten zu den Romantikern.<sup>615</sup> So lehnte Schelling den Rationalismus ab, der für die Russen in Hegel gipfelte – die Suche nach der Ultima Ratio war für ihn gescheitert.<sup>616</sup> Die Romantiker und die Slavophilen verabschiedeten den Glauben an das absolute Reich der Vernunft zugunsten der Einsicht in die Relativität menschlichen Denkens und Handelns. In der Kunst sahen sie ein heilsames Gegengewicht zur Wissenschaft.<sup>617</sup> Unter dem Einfluss der Romantik brachte die russische Philosophie im 19. Jahrhundert kein geschlossenes System hervor, sie zog das assozia-

---

<sup>611</sup> In einem späteren Text grenzt Groys den Moskauer Konzeptualismus explizit von Kosuth ab: „In Moskau interessiert nicht die strenge wissenschaftliche Definition irgendeines Gegenstandes und auch nicht die Begriffsbestimmung von Kunst wie beispielsweise bei Joseph Kosuth, sondern die Vielfalt an sozialen, ideologischen, mythologischen und anderen Lesarten des Kunstwerks. Hieraus rührt auch eine gewisse romantische Ironie, die der Moskauer Konzeptkunst in allen ihren Versionen eigen ist.“ Vgl. GROYS 1991g, S. 109f.

<sup>612</sup> GROYS 1991, S. 28.

<sup>613</sup> JAKOBSON 1992, S. 54.

<sup>614</sup> Vgl. Vgl. GROYS 1995e, S. 12, LEBEDEWA 2008, S. 56.

<sup>615</sup> Vgl. UFFELMANN 1999, S. 217 u. LEBEDEWA 2008, S. 54ff.

<sup>616</sup> Vgl. UFFELMANN 1999, S. 218.

<sup>617</sup> Zur Romantik vgl. bspw. SAFRANSKI 2007, zum Slavophilentum vgl. UFFELMANN 1999 u. LEBEDEWA 2008.

tive dem systematischen Denken vor. Jekatherina Lebedewa liefert eine bündige Zusammenfassung der romantischen Vorstellungen, die die Slavophilen übernahmen, wobei im Hinblick auf Kabakov besonders die Beschäftigung mit der historischen Vergangenheit Russlands von Interesse ist.<sup>618</sup>

Groys' Zusammenfassung der Unterschiede zwischen Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus haftet etwas von der romantischen Kunstfrömmigkeit an. Während die Conceptual Art ein philisterhafter Geist zu beherrschen scheint, der an seiner Trockenheit zu ersticken droht, lässt die romantische Denkweise des Moskauer Konzeptualismus auf eine bessere Welt hoffen.<sup>619</sup>

Bereits Jakobson ist der Auffassung, westliche Einflüsse hätten sich in Russland meistens in Form ihrer Antithese durchgesetzt.<sup>620</sup> Dies gilt auch für das Verhältnis zwischen den angloamerikanischen Konzeptkünstlern und den Moskauer Konzeptualisten. So geht es Groys weniger um die Gemeinsamkeiten als um die Unterschiede zwischen beiden:

Ich glaube, daß wir tatsächlich von einem Gegenstück sprechen können. Vielleicht kommt das Antithetische in den Arbeiten der Moskauer Gegenwartskünstler heute noch nicht in vollem Maße zum Ausdruck, aber es bestimmt zweifellos die Art, wie Künstler und Publikum diese Arbeiten verstehen.<sup>621</sup>

Wenn sich der Moskauer Konzeptualismus antithetisch zur Conceptual Art verhält und das Herausarbeiten dieser Antithese 1979 das erklärte Ziel von Groys ist, stellt sich die Frage, warum er sich überhaupt auf das angloamerikanische Modell bezieht? Einen Hinweis liefert die Veröffentlichungsgeschichte des Artikels.

---

<sup>618</sup> Vgl. LEBEDEWA 2008, S. 54f.: „Hier sind insbesondere das Primat des ästhetischen Ideals zu nennen, die Konzentration auf das Gewünschte und Mögliche sowie die intuitive Erfassung der Wirklichkeit als gnoseologische Basis, die mit der Kritik des Rationalismus und einer von den westeuropäischen Romantikern und Slawophilen angestrebten Verschmelzung von Philosophie und Poesie einhergeht. Das vehemente Streben nach einem ästhetischen Ideal und damit verbundene Versuche, dieses in der Realität zu fixieren, zeitigten sowohl bei den Romantikern als auch bei den Slawophilen die Hinwendung zu einer historischen Vergangenheit, die stets in konstruierter und modernisierter Form auftrat.“ In diesem Zusammenhang ist auch der „Historismus einer auf nationaler Selbsterkenntnis orientierten Philosophie“ (S. 79) zu nennen. Groys führt noch einen weiteren Grund für die Rezeption der Romantik in Russland an: „Das russische Denken reagierte [...] von Anfang an auf das Interesse am Anderen, Nichtwestlichen, Exotischen und Östlichen, das während der Romantik im Westen aufkam.“ GROYS 1995, S. 29.

<sup>619</sup> Vgl. GROYS 1991, S. 40.

<sup>620</sup> Vgl. JAKOBSON 1992, S. 54.

<sup>621</sup> GROYS 1991, S. 39f.

### III.1.4 Die Selbstermächtigung der Nonkonformisten<sup>622</sup>

Groys' Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ erschien in der ersten Nummer der Zeitschrift *A-Ja* (dtsh. *A-Z*), sie war 1979 auf Initiative von Igor' Šelkovskij gegründet worden. Ursprünglich waren zwei Nummern pro Jahr geplant, letztlich erschienen nur sieben Ausgaben, bevor die Zeitschrift 1986 eingestellt wurde. *A-Ja* erschien zweisprachig: auf Russisch und Englisch. Zwar vertrieben Künstler die Zeitschrift, jedoch schrieben in erster Linie russische Kritiker für sie, wie z. B. Groys, Vitalij Pacjukov, Margarita und Victor Tupitsyn. *A-Ja* professionalisierte die zuvor gängige Rezeption im privaten Kreis, laut Igor' Makarevič konnten russische Künstler erstmals professionelle Kommentare zu ihren Arbeiten lesen, davor hätten sie nur „ethnografische“ Texte in der internationalen Presse und Verleumdungen in der sowjetischen gekannt.<sup>623</sup>

Während der Begriff Conceptual Art eine Erfindung von Künstlern war, wurde der Moskauer Konzeptualismus von einem Kritiker eingeführt. Begleitet wurde die amerikanische Debatte durch das Kompetenzgerangel zwischen Künstlern und Kritikern, man denke an die polemischen Kommentare von Kosuth. In der Sowjetunion fühlten sich beide Berufsgruppen derselben Szene zugehörig. Kabakov kritisierte die professionelle Rezeption nicht in vergleichbarer Weise, vielmehr sprach er dem Kunsthistoriker sogar die Deutungsmacht in der zeitgenössischen Kunst zu.<sup>624</sup>

Die Solidarität zwischen Künstlern und Kritikern im Moskauer Konzeptualismus nährte sich aus der gemeinsamen Ablehnung des Sozialistischen Realismus. So erinnerte sich Groys, er habe Kabakov 1977 nach seinem Umzug von Leningrad nach Moskau kennengelernt. Diese Bekanntschaft verdankte er seinen Texten in der Untergrundzeitschrift 37, sie bildeten die Eintrittskarte für die Künstlerateliers.<sup>625</sup>

So funktionierte damals die Leningrader und Moskauer inoffizielle Szene. Man konnte erst dann Arbeiten eines inoffiziellen Künstlers sehen oder Texte eines inoffiziellen Autors lesen, wenn man selbst etwas in dieser Art produziert hatte. Es gab in dieser Szene keine Unbeteiligten, man konnte niemals bloß Leser oder Betrachter sein. Das Publikum bestand beinahe ausschließlich aus Kollegen.<sup>626</sup>

<sup>622</sup> Sammelbegriff für Kunstströmungen, die vom Sozialistischen Realismus abwichen. Synonyme sind Untergrundkunst, Dissidentenkunst, alternative oder inoffizielle Kunst. Vgl. LASS 2002, S. 11.

<sup>623</sup> Vgl. MAKAREVIČ 2006, S. 282f.

<sup>624</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“, S. 196ff.

<sup>625</sup> Vgl. Groys' Vorwort in KABAKOV/GROYS 1996, S. 7. Zur Zeitschrift 37 vgl. GROYS 1991i, S. 14 u. BOCK/HÄNSGEN/SCHLOTT 2000, S. 72.

<sup>626</sup> Groys in KABAKOV/GROYS 1996, S. 7f.



Wenn man den Erinnerungen der Nonkonformisten Glauben schenkt, war das Verhältnis zwischen Künstlern und Kritikern eher von Kollegialität als Konkurrenz geprägt – was mit der Abwesenheit des Marktes erklärt wurde.<sup>627</sup>

Vor der Perestrojka war *A-Ja* ein wichtiges Organ der inoffiziellen Kunstszene. Nur im „Tamizdat“ ließ sich sowohl eine nationale als auch internationale Öffentlichkeit ansprechen. „Tamizdat“ bedeutete „Dort Verlag“, der Ausdruck imitierte das Wort „Samizdat“, was soviel wie Selbstverlag bedeutete<sup>628</sup> und seinerseits den offiziellen Staatsverlag (Gosizdat)<sup>629</sup> parodierte. Mit „Tamizdat“ wurden Texte bezeichnet, die in ausländischen Verlagen gedruckt und auf verschiedenen Wegen in die Sowjetunion zurückgelangen – oft auf Initiative russischer Emigranten.<sup>630</sup>

Die in Form von „Samizdat“ und „Tamizdat“ vertriebenen Drucksachen trugen „deutliche Signaturen des Verbotenen oder Halbverbotenen“<sup>631</sup>, dies konnte der Name des Autors, sein Schreibstil, die Thematik des Textes usw. sein.<sup>632</sup> Es waren Manuskripte, die wahrscheinlich die Zensur nicht passiert hätten oder die nach ihrer Veröffentlichung verboten worden waren.<sup>633</sup> Im „Samizdat“ und „Tamizdat“ ließ die Zensur sowohl umgehen als auch kritisieren, deshalb standen beide für Pressefreiheit.<sup>634</sup> Sie antworteten auf die sowjetische Kulturpolitik, die nicht gewollten Autoren den Zugang zu den staatlichen Medien verwehrte, auf diese Weise schufen sich diese eine begrenzte Öffentlichkeit und bauten eigene Netzwerke im In- und Ausland auf, die das staatliche Medienmonopol durchbrachen. Des Weiteren fungierten „Samizdat“ und „Tamizdat“ als kulturelles Gedächtnis – in ihnen wurden z. B. die vorrevolutionäre Moderne und die

---

<sup>627</sup> Vgl. Groys in KABAKOV/GROYS 1996, S. 8.

<sup>628</sup> Der Begriff „Samizdat“ geht auf den Dichter Nikolaj Glazkov zurück. Da er in den 1940er Jahren keinen Verlag fand, vermerkte er auf der Titelseite seiner mit Schreibmaschine (re-)produzierten Gedichtbände „Samsebjazdat“ (sich selbst herausgeben). Vgl. EICHWEDE 2000, S. 8, DANIEL' 2000, S. 41 u. BOCK/HÄNSGEN/SCHLOTT 2000, S. 65.

<sup>629</sup> Zum „Gosizdat“ vgl. LASS 2002, S. 12.

<sup>630</sup> Vgl. DANIEL' 2000, S. 49 u. BEYRAU 2000, S. 36.

<sup>631</sup> DANIEL' 2000, S. 44. Die Grenzen zwischen dem Erlaubten, Hingenommenen und Verbotenen waren fließend. Vgl. EICHWEDE 2000, S. 17. u. DEGOT 2003, S. 133f.

<sup>632</sup> Vgl. DANIEL' 2000, S. 44.

<sup>633</sup> Als Zensurbehörde fungierte der 1922 gegründete „Ausschuss zum Schutz der Staatsgeheimnisse“ (Glavlit), er arbeitete eng mit dem KGB zusammen. Zu seinen Aufgaben gehörte die Durchsicht aller zur Publikation vorgesehen Manuskripte, das Verbot von Werken, einschließlich ihrer Erfassung auf einem Verbotsindex. Dazu zählten Werke, die „a) Agitation gegen die Sowjetmacht enthalten; b) militärische und staatliche Geheimnisse offen legen; c) die gesellschaftliche Meinung aufwiegeln; d) nationalen oder religiösen Fanatismus wecken; e) pornographischen Charakter haben“. LASS 2002, S. 13, vgl. auch EICHWEDE 2000, S. 9.

<sup>634</sup> Vgl. EICHWEDE 2000, S. 9 u. DANIEL' 2000, S. 39.

Avantgarden der 1910er und 1920er Jahre wiederentdeckt.<sup>635</sup> Kurzum, „Samizdat“ und „Tamizdat“ dienten als Kompensations- und Korrekturmechanismen, sie leisteten all das, was in demokratischen Gesellschaften Markt und Staat im Zusammenspiel regeln.

Die Blüte des „Samizdat“ war in den 1960er Jahren. Sie resultierte aus der Enttäuschung über die halbherzige Liberalisierung in der Tauwetterperiode und die anschließende Wiederverhärtung des kommunistischen Regimes, nachdem Leonid Brežnev 1964 Nikita Chruščev als Partei- und Staatschef abgelöst hatte.

In den 1970er Jahren verdrängte der „Tamizdat“ den „Samizdat“. Die ausländischen Publikationen waren massenwirksamer als die Abschriften von Lesern, die Manuskripte mit Hilfe von Schreibmaschine und Blaupause vervielfältigten. Ein weiterer Vorteil war, die Popularität im Westen bot den im Ausland publizierenden Autoren einen gewissen Schutz vor staatlichen Sanktionen.<sup>636</sup> Alexandr Daniel' wertete die Verbreitung des „Tamizdat“ in den 1970er Jahren als Zeichen, dass der Eiserne Vorhang durchlässiger geworden war:<sup>637</sup> „Damit war das romantische Zeitalter der nicht von der Zensur autorisierten Literatur vorbei.“<sup>638</sup>

*A-Ja* erfüllte die hier beschriebenen Funktionen des „Tamizdat“. Die Exilzeitung reagierte auf die Emigrantenwelle der 1970er Jahre,<sup>639</sup> die die inoffizielle Kunstszene in Diaspora und Daheimgebliebene teilte. Sie versuchte beide Adressaten, trotz ihres ungleichen gesellschaftlichen Hintergrundes zu erreichen. Bezogen auf die Leserschaft im Ausland zielte Groys' Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“, mit dem *A-Ja* debütierte, auf dessen Einschreibung in die internationale Kunstgeschichte. Nach Meinung der Russen war die russische Kunst mit Beginn der Sowjetunion aus der Geschichte herausgefallen, die Sowjetunion wurde als Verwirklichung der kommunistischen Utopie begriffen – und damit als (Nicht-)Ort außerhalb der Zeit.<sup>640</sup> Groys versuchte also die inoffizielle Kunst in einer dem „Westen“ verständlichen Terminolo-

---

<sup>635</sup> Vgl. KISSEL 2000, S. 102.

<sup>636</sup> Vgl. ebd.

<sup>637</sup> Vgl. DANIEL' 2000, S. 50.

<sup>638</sup> Ebd.

<sup>639</sup> Im 20. Jahrhundert gab es mehrere russische Emigrationswellen: die erste nach der Oktoberrevolution 1917, als Adel und Bürgertum größtenteils flüchteten; die zweite infolge des Krieges 1941-47; die dritte Welle in den 1970/80er Jahren: Zum einen erwirkte auf internationalen Druck eine Vielzahl russischer Juden eine Ausreisegenehmigung nach Israel, zum anderen bediente sich die sowjetische Führung der Ausbürgerung, um sich Andersdenkender zu entledigen.

<sup>640</sup> Vgl. BAKŠTEJN 1995, S. 143:

gie zu beschreiben, um sie auf diese Weise (wieder) in das internationale Kunstsystem zu integrieren.

Für die Rückkehr in die Geschichte bot sich die Conceptual Art in doppelter Hinsicht an: Sie machte die Frage, was Kunst ist, nicht mehr am Objekt fest, sondern an einem sozialen Regeln gehorchenden Diskurs. Des Weiteren trug sie zu einer interdisziplinären Öffnung der Kunst bei, als sie sich von der Selbstreferentialität des modernistischen Werkbegriffes löste. Die Conceptual Art erschloss eine Vielzahl von Referenzen für die Kunst, die Konzepte und Formate aus Wissenschaft, Politik, Ökonomie, Alltags- und Popkultur, sowie Architektur und Design einschloss. Dieser Schritt vom Linguistic turn zum Cultural turn hat Wollen auf den Punkt gebracht: „The original focus on the semiotics of visual representation, central to the development of conceptual art [...] gave way [...] to a much broader redefinition of art as a social construct.“<sup>641</sup>

Der Übergang vom Text zum Kontext innerhalb der Conceptual Art<sup>642</sup> ermöglichte es den Moskauer Konzeptualisten zweierlei: Zum einen lieferte er das Instrumentarium, um die totalitäre Kultur in der Sowjetunion zu analysieren, zum anderen wurde damit, so Bakštejn, „die ethnographische Schwülstigkeit des Materials“<sup>643</sup> überwunden.

Vorweggenommen sei, dass Kabakov Kosuths Anspruch, der Künstler solle sich der semiotischen Erforschung der eigenen Kultur widmen,<sup>644</sup> anders als dieser auch realisierte.

Groys' Bezugnahme auf die Conceptual Art war ferner durch seine Kritik am Eurozentrismus motiviert. In der Emanzipation vom europäischen Vorbild, insbesondere von der französischen Moderne, sah er in den Amerikanern einen Verbündeten. Sowohl in New York als auch in Moskau hätten sich die Künstler in der Nachkriegszeit von der Vorstellung von Paris als Zentrum der modernen Kunst gelöst und ungeachtet des gegensätzlichen Kontextes ihre vermeintliche Provinzialität überwunden.<sup>645</sup> Während Groys die Machtlogik von Zentrum und Peripherie in Form eines Amerozentrismus fortschrieb, arbeitete die Conceptual Art in den 1960/70er Jahren an dessen Aufhebung und demokratisierte den Kunstbetrieb. Siegelau meint zu Recht, dass bei aller

---

<sup>641</sup> WOLLEN 1999, S. 85.

<sup>642</sup> Vgl. dazu Kap. „Streitpunkt Kontext“, S. 121ff.

<sup>643</sup> BAKŠTEJN 1995, S. 143 u. WALLACH 1996, S. 51.

<sup>644</sup> Vgl. Kap. „Konzeptkünstler als Kulturforscher“, S. 138ff.

<sup>645</sup> Vgl. GROYS 1991b, S. 66.

berechtigten Kritik an der Conceptual Art dieser Punkt nicht vergessen werden dürfte.<sup>646</sup> Die Zurückweisung des Modernismus war mit der Ablehnung der hegemonialen Position von New York verbunden. Die Präferenz der Konzeptualisten für vergleichsweise billig (re-)produzierbare Technologien wie Text, Foto, Film und Video beschleunigte die Rezeption von Kunst über geografische Entfernungen und politische Grenzen hinweg.<sup>647</sup>

Mit dem Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ zielte Groys darauf, die inoffizielle Kunstszene aus ihrer doppelten Isolation zu holen: Einerseits war sie innerhalb der Sowjetunion isoliert, da ihre Praktiken nicht konform waren mit dem Sozialistischen Realismus, andererseits war sie von der internationalen Kunstgeschichtsschreibung abgeschnitten. Diesem Ziel kam die Verbreitung des „Tamizdat“ in den 1970er Jahren entgegen. Anders als im „Samizdat“, mit dem sich Andersdenkende erstmals eine kleine Öffentlichkeit schufen, versprachen zweisprachigen Publikationen, ein größeres Publikum im In- und Ausland zu erreichen. Zwar ging es Groys um die Rückkehr in die Geschichte, jedoch hob er in seiner Argumentation auf die Unterschiede ab, anstatt die Gemeinsamkeiten von Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus herauszuarbeiten. Damit wollte er die russischen Künstler vor dem Vorwurf schützen, sie seien nur ein epigonales Phänomen. Im ersten Schritt versuchte Groys also, die Vergleichbarkeit zur Conceptual Art herzustellen, im zweiten Schritt, im Vergleich selbst, stellte er die Originalität des Moskauer Konzeptualismus heraus.

### III.1.5 Politische Kunst oder Politikum? Der Moskauer Konzeptualismus als inoffizielle Kunst

Im Rückblick behauptete Groys, er hätte mit seinem Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ eher die russische Leserschaft im Blick gehabt.<sup>648</sup> Welche Ziele verfolgte er im Hinblick auf diese?

Minimal Art und Conceptual Art wurden ab Mitte der 1960er Jahre in der Sowjetunion rezipiert.<sup>649</sup> Über die Rezeption zeitgenössischer Kunstentwicklungen in den USA

---

<sup>646</sup> Vgl. SIEGELAUB 2004, S. 26: „Lastly, it should be noted that these changes have also brought with them [...] positive aspects [...], especially the ‚democratisation‘ of art making to include the sensibilities of non-white middle-class men; many more women, ‚minorities‘, black, yellow and other non-white artists, who are not necessarily living in NATO countries.“

<sup>647</sup> Vgl. Kap. „Auf dem Vormarsch in die Globalisierung“, S. 130ff.

<sup>648</sup> Vgl. GROYS 1991g, S. 16.

entdeckten die russischen Künstler die eigenen Avantgarden der 1910/20er Jahre neu. Im Stalinismus waren deren Arbeiten größtenteils in den Depots verschwunden. Der Blick auf die andere Seite des Eisernen Vorhangs erlaubte den Anschluss an die eigene Tradition.<sup>650</sup>

Die amerikanischen Künstler der 1960er Jahre interessierten sich besonders für die politischen und sozialen Ansprüche der russischen Avantgarden der 1910/20er Jahre. Sie korrigierten damit deren formalistische Auslegung, wie sie in den 1930er Jahren durch Alfred Barr, den ersten Direktor des Museums of Modern Art, und durch Naum Gabo, der Russland 1922 verlassen hatte, verbreitet worden war.<sup>651</sup> Dagegen verzichteten die Moskauer Künstler auf derartige politische und soziale Ambitionen, weil sie darin einen der Gründe für das Ende der autonomen Kunst in der Sowjetunion nach der Oktoberrevolution sahen.<sup>652</sup>

Groys' Bezug auf die Conceptual Art ermöglichte ferner, auch in der Sowjetunion eine Brücke zwischen der künstlerischen und theoretischen Praxis zu schlagen. Die Conceptual Art entwickelte sich im Zuge des Linguistic Turn, der seinen Erfolg Strukturalismus und Poststrukturalismus verdankte. Basierend auf der Annahme, dass auch nicht sprachliche Phänomene nach den Regeln der Sprache strukturiert und als Text lesbar sind, gerieten eine Vielzahl von Referenzen (wieder) ins Blickfeld der Kunst. Im sowjetischen Wissenschaftsbetrieb entwickelten sich in den 1960er Jahren ebenfalls poststrukturalistische Ansätze wie die Kultursemiotik der Tartu-Moskauer Schule.

Die Sowjetunion konnte selbst auf eine strukturalistische Tradition zurückblicken. Sie reichte bis zum Formalismus eines Jakobson, Viktor Šklovskij oder Jurij Tynjanov in die 1910/20er Jahre zurück. Daneben wurden Poststrukturalisten wie bspw. Barthes und Baudrillard gelesen und aus dem Französischen ins Russische übersetzt.<sup>653</sup> Im Unterschied zu den französischen Vertretern wandten sich die sowjetischen Kultursemiotiker dem vorrevolutionären Russland zu, sie mieden die eigene Gegenwart als Gegenstand semiotischer Forschung.<sup>654</sup>

---

<sup>649</sup> Vgl. GROYS 1991b, S. 69.

<sup>650</sup> Vgl. GROYS 1991b, S. 67.

<sup>651</sup> Vgl. SCHÖPP 2007, S. 247ff.

<sup>652</sup> Vgl. GROYS 1991b, S. 69.

<sup>653</sup> Vgl. SASSE 2002, S. 219.

<sup>654</sup> Vgl. GROYS 1991i, S. 11f.

Erst die Moskauer Konzeptualisten entdeckten die sowjetische „Semiosphäre“ als Gegenstand poststrukturalistischen Analysen – die Mythen des sowjetischen Alltags wurden „Gegenstand des künstlerischen Interesses“<sup>655</sup> und die „Struktur und Funktionsweise der sowjetischen Kultur“<sup>656</sup> untersucht. Aus diesem Grund waren die Moskauer Konzeptualisten sowohl von der offiziellen Kunst als auch von der inoffiziellen Kunst isoliert.<sup>657</sup>

Die Spaltung zwischen offizieller und inoffizieller Kunst lässt sich nicht allein an Fragen des Inhalts und der Form festmachen. Wie in den USA und Westeuropa änderte sich auch die russische Kunst in dem 69jährigen Bestehen der Sowjetunion, und zwar die offizielle wie die inoffizielle. Um den Sozialistischen Realismus und alles, was davon abwich, zu beschreiben, reichen Polarisierungen wie die zwischen Abstraktion und Figuration nicht aus.<sup>658</sup> So macht Groys den Unterschied zwischen offizieller und inoffizieller Kunst am Grad ihrer Institutionalisierung fest:

Sie [die inoffizielle Kultur – M. S.] ist vielmehr durch ihre Opposition zu den offiziellen kulturellen Institutionen gekennzeichnet. Deren Ideologie wandelt sich mit der Zeit, aber sie bleibt grundsätzlich kollektivistisch im Sinne der Staatskontrolle. Die inoffizielle Kultur ist dagegen grundsätzlich individualistisch.<sup>659</sup>

Die offizielle Kunst wurde durch die Künstlerverbände kontrolliert, die die Kontrolle der Partei institutionell absicherten. Mitglieder waren verpflichtet, Änderungen an ihren Werken vorzunehmen, wenn es die Verbände forderten. Diese verfügten über ein eigenes Verlags- und Ausstellungswesen, schlossen Verträge mit Institutionen über den Ankauf von Kunstwerken und betrieben eigene Ferienheime, Kindergärten, Kliniken etc., ferner sicherten sie die Mitglieder finanziell ab.<sup>660</sup> Die Mitgliedschaft war de facto Pflicht, ein Ausschluss glich einem Publikations- und Ausstellungsverbot.

---

<sup>655</sup> GROYS 1991i, S. 11.

<sup>656</sup> Ebd.

<sup>657</sup> Vgl. GROYS 1991i, S. 12 u. GROYS/VIDOKLE 2006, S. 402.

<sup>658</sup> Vgl. LASS 2002, S. 21.: „Da es keine eindeutige Definition des sozialistischen Realismus für die bildende Kunst gab, bemühte man sich umso mehr, nichtakzeptable Kunst zu definieren. Die Hauptkategorien waren: 1) Politische Kunst, wozu alles gehörte, was das Parteiprogramm nicht unterstützte bzw. die Sowjetunion und ihre Führer in irgendeiner Form kritisierte; 2) Religiöse Kunst, wenn sie die Religion unterstützte, das ging soweit, daß selbst Kirchen nicht abgebildet werden durften; 3) Erotische Kunst, die für die Machthaber immer ‚pornographische‘ Kunst war, selbst Akte befanden sich an der Grenze zur Pornographie; und 4) Formalistische Kunst, wozu alles zählte, was vom Sozialismus abwich, dazu gehörten Stilformen wie Kubismus, Surrealismus, etc., fast alle unkonventionellen Kunstformen.“

<sup>659</sup> GROYS 1991c, S. 63f. Weitere Unterscheidungskriterien sind die Medialität (vgl. DEGOT 2003, S. 134.) und der Dualismus privat vs. öffentlich (Vgl. GROYS 2003, S. 41).

<sup>660</sup> Zur Entstehung, Organisation und Funktion der sowjetischen Künstlerverbände vgl. LASS 2002, S. 14ff.

Die inoffizielle Kunst entstand für den (Schwarz-)Markt. Sie galt als kapitalistisches Privatgewerbe und widersprach den Prinzipien der sozialistischen Planwirtschaft, weshalb sie verfolgt wurde.<sup>661</sup> Inoffizielle Künstler galten als Hochstapler, „da sie ihren Beruf ausübten, ohne den offiziellen Status eines Mitglieds des Verbands zu haben, so als ob sie als Ärzte oder Anwälte ohne entsprechende Konzession praktizierten“<sup>662</sup>. Solcherlei Vorwürfe verschärften sich 1963 mit dem Inkrafttreten der Verordnung gegen „Parasitismus“ – diese erleichterte die strafrechtliche Verfolgung freischaffender Künstler.

Der Spaltung zwischen offizieller und inoffizieller Kunst begann Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre<sup>663</sup> – als sich im Anschluss an das Tauwetter eine neue Eiszeit in der Kulturpolitik ankündigte.

In seiner Geheimrede auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 hatte Chruščev den Personenkult um Stalin kritisiert und damit Hoffnungen auf eine Liberalisierung geweckt. Unter Stalin verbannte Künstler<sup>664</sup> wurden rehabilitiert, nicht konforme Künstler wurden in Moskau ausgestellt. Die Ausstellungs- und Publikationspraxis wandelte sich – es wurden Werke ausländischer, auch „westlicher“ Künstler abgebildet und gezeigt.<sup>665</sup> Auftrieb erhielt die Aufbruchstimmung durch die VI. Weltjugendfestspiele 1957 in Moskau, die Internationalität der Festspiele zwang die sowjetischen Behörden dazu, künstlerische Experimente zu dulden, die nicht dem Sozialistischen Realismus entsprachen.<sup>666</sup> Der XXII. Parteitag 1961 setzte die Entstalinisierung fort – die Existenz der GULAGs wurde zugegeben und Stalin aus dem Mausoleum entfernt.

Dennoch wurden auch unter Chruščev Künstler unterdrückt und verfolgt. Eine Zäsur diesbezüglich bildete der Manege-Skandal<sup>667</sup>: Er wurde von konservativen Funktionären

---

<sup>661</sup> Vgl. GROYS 1991h, S. 125.

<sup>662</sup> GROYS 1991i, S. 13.

<sup>663</sup> Vgl. bspw. GROYS 1991c, S. 51, LASS 2002, S. 65 u. DEGOT 2003, S. 133.

<sup>664</sup> Bspw. Julo Sooster, mit dem sich Kabakov zeitweise das Atelier teilte.

<sup>665</sup> Vgl. LASS 2002, S. 65.

<sup>666</sup> Vgl. LASS 2002, S. 76f.

<sup>667</sup> Die Ausstellung *30 Jahre Moskauer Künstlervereinigung* in der Manege in Moskau sollte die Fortschritte der sowjetischen Kunst veranschaulichen. Parallel eröffnete am 26.11.1962 in einem der Gewerkschaftshäuser für Kultur (Taganka) eine Ausstellung der Studenten von Ėlij Beljutin. Beljutin lehrte in seinen Werkstattträumen eine expressive Malweise. Am nächsten Morgen besuchten ausländische Korrespondenten die Ausstellung in der Taganka. Darauf kam die Aufforderung „von oben“, die Arbeiten auch in der Manege zu zeigen – wohl wissend, sie würden dem Partei- und Staatschef missfallen. Chruščev ärgerte sich über die Beljutin-Schüler. In der Folge kam es zu heftigen Pressereaktionen. Viele der Beljutin-Schüler (i. d. R. Buchdesigner im Staatsverlag) verloren ihre Arbeit. Beljutin richtete sich 1964 eine Werkstatt in Abramcevo ein, sie brannte 1966 unter ungeklärten Umständen ab.

des Künstlerverbandes initiiert, als Chruščev am 1. Dezember 1962 die Ausstellung *30 Jahre Moskauer Künstlervereinigung (30 let MOSCHA)* besuchte. Künstler, die nicht den parteilichen Vorgaben entsprachen, zogen sich in der Folge aus dem öffentlichen Leben zurück.

Diese Tendenz verschärfte sich mit Brežnevs Machtantritt; die Schriftstellerprozesse 1966 sind nur ein trauriges Beispiel dafür.<sup>668</sup> Unter Brežnevs repressiver Kulturpolitik entwickelte sich neben der offiziellen Kunst eine inoffizielle, die eine Parallelwelt ausbildete: In Form von „Samizdat“ und „Tamizdat“, Ausstellungen in Privaträumen und im Ausland schuf die inoffizielle Kunstszene eigene Distributions- und Rezeptionswege. Der Partei gelang es nicht mehr, die alternativen Tendenzen zu unterbinden, die während des Tauwetters entstanden waren. Brežnev setzte seinen kulturpolitischen Kurs weniger durch Hetzkampagnen in der Presse als mithilfe des KGB durch. Trotzdem verlor die offizielle Kunst nach dem Prager Frühling 1968 an Einfluss in der sowjetischen Gesellschaft.<sup>669</sup>

Die Spaltung zwischen offizieller und inoffizieller Kunst wurde oft als Schizophrenie bezeichnet. Danach zerfiel der „homo sovieticus“ in eine öffentliche und eine private Person. Während er in der Öffentlichkeit seine Treue gegenüber Partei und Staat bekundete, brach er im Privaten damit.<sup>670</sup> Schizophrenie galt als Normalzustand unter Brežnev, womit sie ihren Krankheitswert verlor. Die Moskauer Konzeptualisten machten diese Spaltung bewusst.<sup>671</sup>

Zuvor hatte die inoffizielle Kultur der offiziellen Kultur geglichen, auch sie dachte schwarzweiß und kannte nur Freund oder Feind.<sup>672</sup> Entweder versuchte sie den Kontext der totalitären Gesellschaft auszublenden oder zu verändern.<sup>673</sup> Die Nonkonformisten zogen ihr Selbstbewusstsein daraus, dass sie sich für die „wahren“ Künstler inmitten von Erfüllungsgehilfen hielten. Sie versuchten, die Kunst aus der Indienstnahme durch Partei und Staat zu lösen. Damit ignorierten sie die Erfahrung, dass es in der Sowjetuni-

---

Zur Chronologie der Ereignisse vgl. LASS 2002, S. 129ff., DEGOT 2003, S. 133 u. ALPATOVA 2005, S. 89ff.

<sup>668</sup> Vgl. Kap. „Mit Wort und Tat. Performativität bei Kabakov“, S. 201ff.

<sup>669</sup> Vgl. LASS 2002, S. 282.

<sup>670</sup> Vgl. bspw. GROYS 1991i, S. 12f. „Wirtschaftlich war jeder Sowjetbürger zerrissen zwischen den staatlichen Machtinstitutionen und dem schwarzen Markt, intellektuell war er zwischen der offiziellen Ideologie und jener des Sam- beziehungsweise Tamisdat [...]“.

<sup>671</sup> Vgl. Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 29.

<sup>672</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 67.

<sup>673</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 12 u. KÜPPER 2000, S. 25ff.



on keine autonome Kunst gab – (künstlerische) Autorität vielmehr durch den Staat verliehen wurde.<sup>674</sup>

Der Moskauer Konzeptualismus grenzte sich innerhalb der Sowjetunion also gegen zwei Seiten ab: Einerseits von der offiziellen Kultur, indem er deren ideologische Zeichen zweckentfremdete und so ihre Strukturen bloßlegte. Andererseits distanzierte er sich von Positionen innerhalb der inoffiziellen Kunst, die den gesellschaftlichen Kontext leugneten, indem er sich demonstrativ auf die sowjetische „Semiosphäre“ bezog.

Aus diesem Grund wollte Groys den Moskauer Konzeptualismus auch nicht als oppositionell verstanden wissen. Er lehnte die Bezeichnung Dissidentenkunst ab, die im Rahmen der sowjetischen Bürger- und Menschenrechtsbewegung entstanden war. Für ihn suchten die Moskauer Konzeptualisten „nicht nach einer richtigen Darstellung der politischen Realität, sondern nach einem Ausweg aus ihr“<sup>675</sup>. Sie wollten „nicht so sehr die gesellschaftliche Freiheit als vielmehr die Freiheit von der Gesellschaft.“<sup>676</sup> Groys war der Auffassung, der Moskauer Konzeptualismus entpolitisierte die Kunst in einem Kontext, wo ihr stets „eine politische Bedeutung zugeschrieben“<sup>677</sup> wurde. Der Totalitarismus, der die Kunst für politische Zwecke vereinnahmte, hätte „nicht so sehr in der Diktatur einer bestimmten Meinung, als vielmehr in der Diktatur des Politischen überhaupt“<sup>678</sup> bestanden. Dass die Entpolitisierung der Kunst im Moskauer Konzeptualismus zum Politikum wurde, versteht sich beinahe von selbst. Groys verwandte also das Attribut „romantisch“ keinesfalls, um den Moskauer Konzeptualismus im Gegensatz zu Conceptual Art à la Kosuth als „politisch zu bestimmen“<sup>679</sup>, wie Rottmann behauptete.

Da die Moskauer Konzeptualisten auf die Analyse ideologischer Versatzstücke, ihrer Struktur und Funktion in der Sowjetunion zielten, brachten sie keine eigene Sprache hervor, vielmehr eigneten sie sich die von Anderen an. Um dieser Aneignung eine politische Dimension abzugewinnen, haben Inke Arns und Sylvia Sasse den Begriff der „subversiven Affirmation“ in diesem Zusammenhang gebraucht.

---

<sup>674</sup> Vgl. LASS 2002, S. 203, GROYS 1991i, S. 11, GROYS/VIDOKLE 2006, S. 402

<sup>675</sup> GROYS 1991c, S. 58.

<sup>676</sup> Ebd. Vgl. auch GROYS 1997, S. 71.

<sup>677</sup> GROYS 1991c, S. 57. Vgl. auch GROYS 1997, S. 89: „Die Kunst kann sich nicht politisch engagieren, wenn sie immer schon politisch ist.“

<sup>678</sup> GROYS 1991c, S. 57.

<sup>679</sup> ROTTMANN 2006, S. 96.

Man versteht darunter semiotische Strategien des Widerstands, die vordergründig bestätigen, was sie eigentlich verneinen.<sup>680</sup> Die subversive Affirmation ist eine Verfremdungstechnik, die sich der äußeren Form der Zustimmung bedient, diese aber durch parodistische Übertreibung in ihr Gegenteil kehrt. Sie spendet Applaus, statt Kritik – dies aber auf unpassende Weise, sei es, dass die „Falschen“ das „Richtige“ tun, oder das „Richtige“ zur „falschen“ Zeit oder am „falschen“ Ort geschieht. Bei der subversiven Affirmation wirkt immer etwas unangebracht oder unangemessen, kurzum deplaciert. Sie provoziert eine oszillierende Wahrnehmung an der Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit und sabotiert auf diese Art und Weise die herrschenden Verhältnisse, während sie selbst nicht identifizierbar ist. Besonders im totalitären Kontext, wo mit Protest zu rechnen ist, stellt sie eine wirksame (Guerilla-)Taktik dar. Sie bleibt unter dem Radar des Gegners und sorgt für Verunsicherung und Verwirrung.

Ihr sind allerdings Grenzen gesetzt, die Arns und Sasse meiner Ansicht nach unterschätzen.<sup>681</sup> So setzt die subversive Affirmation einen Betrachter/Leser voraus, der sowohl den hegemonialen als auch den oppositionellen Diskurs lesen kann, um die minimale Abweichung vom Original in der Kopie zu erkennen. Andernfalls ist das Widerständige in der subversiven Affirmation nicht lesbar, sie wäre einfach nur Bestätigung des Status quo. Ihre Wirkung ist zudem räumlich und zeitlich begrenzt. Als Nachahmung gegebener Sprachformen ist sie ein leeres Sprechen, dass die Position von Anderen parodiert, auf eine eigene Position jedoch verzichtet. Sie findet ihre Identität in der Nichtidentität. Genau auf diese Nichtidentität führt Tupitsyn den Niedergang des Moskauer Konzeptualismus zurück nach dem Ende der Sowjetunion. Er bezieht sich dabei auf eine Passage in Homers *Odyssee*, in der Odysseus auf die Frage des Zyklopen nach seinem Namen antwortet: „Niemand ist mein Name.“<sup>682</sup>

---

<sup>680</sup> Vgl. AUTONOME AFRIKA-GRUPPE/BLISSETT/BRÜNZELS 2001, S. 80ff. ARNS/SASSE 2006, S. 445ff.

<sup>681</sup> Für gewagt halte ich außerdem Arns' und Sasses These, die subversive Affirmation habe sich in den 1960er Jahren innerhalb der osteuropäischen Kunst entwickelt, und sei in den 1990er Jahren vom Osten in den Westen importiert worden. Vgl. ARNS/SASSE 2006, S. 444. Vergleichbare Strategien finden sich bei der Situationistischen Internationale in den 1950/60er Jahren, wie z. B. die Praktiken des Umherschweifens (*dérive*), der Zweckentfremdung (*détournement*) und der Wiederaneignung (*récupération*) von Zeichen, ebenso gibt es Parallelen zur Appropriation Art in den 1970er Jahren.

<sup>682</sup> Vgl. TUPITSYN 1995, S. 152. Vgl. auch Kap. „Das Ende von NOMA“, S. 242ff.

## III.2 Die Russifizierung der Konzeptkunst – die Konzeptualisierung Russlands

### III.2.1 Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft

In Kabakovs Installation *Fliege mit Flügeln* (*Mucha s kryl'jami*, 1984-92, Abb. 32) liest man über den Konzeptualismus in Russland:

Plötzlich stellte sich heraus, daß eine bestimmte Anzahl von Phänomenen, die ‚drüben‘ unter dem Begriff ‚Konzeptualismus‘ zusammengefasst werden, bei uns schon lange ein Analogon besitzen und fast Hauptbestandteil unserer künstlerischen Weltanschauung sind. Doch wußten wir nicht, daß es sich dabei um ‚Konzeptualismus‘ handelte<sup>683</sup>

Wer erzählt hier? Ist es der namenlose Kunsthistoriker, den Kabakov erfunden hat und der eine Erzählfigur in der Installation *Fliege mit Flügeln* ist? Ist es der russische Künstler Kabakov, der sich, in seinem Stolz verletzt, gegen den Vorwurf historischer Verspätung wehrt? Ist es der Konzeptkünstler Kabakov, der in einem Akt der Selbstermächtigung wie Kosuth eine eigene Theorie- und Geschichtsschreibung der Konzeptkunst vorlegt? Wir werden es nie mit Sicherheit sagen können, weil Kabakov den Betrachter und Leser über seine Autorschaft im Unklaren lässt, oft tritt er nicht als der Urheber seiner Arbeiten in Erscheinung.

Hierin liegt ein signifikanter Unterschied zu Kosuth: Dieser lässt keine Zweifel über seine Urheberschaft aufkommen – abgesehen von den zwei Malen, wo er sich unter dem Pseudonym Arthur Rose selbst interviewt. Kosuth ist sowohl als Künstler seiner Arbeiten als auch als Autor seiner Texte eindeutig identifizierbar. Für ihn ist die künstlerische Intention die sinnstiftende Instanz: Sie gibt dem Werk seine Bedeutung, der Maßstab für dessen Interpretation ist der Künstler. Das gilt auch, wenn sich Kosuth verschiedene soziale Rollen aneignet, wie die des Philosophen, Ethnologen, PR-Fachmanns, Kurators, Kunstkritikers und Kunsthistorikers. Er dehnt den Zuständigkeits- und Wirkungsbereich des Künstlers kolossal aus, seine publizistischen Schöpfungen versteht er dabei als Kunst. Ganz anders Kabakov: Er lässt den Künstler hinter von ihm erfundenen Figuren verschwinden, denen er seine Arbeiten zuschreibt. Kabakovs

---

<sup>683</sup> KABAKOV 1992, S. 123ff.

Versteckspiel mit der Autorschaft gipfelt in der Frage: „Gibt es einen solchen Künstler überhaupt, der Ilya Kabakov heißt?“<sup>684</sup>

Oft produziert Kabakov nicht in seinem eigenen Namen, sondern gibt seine künstlerische und theoretische Produktion für die eines Anderen aus. Seine Arbeiten geben vor, Werke dieser vermeintlichen Personen zu sein, sie analysieren und diskutieren deren künstlerische und wissenschaftliche Verfahren, dokumentieren und kommentieren deren Leben. Insofern sie einen Namen, eine Persönlichkeit und Biografie, nicht zuletzt eine eigene Meinung haben, erinnern Kabakovs Protagonisten an Romanfiguren, die der literarischen Welt angehören. Zugleich verunsichern sie, weil sie sich die Rolle des Autors anmaßen und so Kabakov seines auktorialen Status' berauben, man weiß nie genau, wo die Fiktion aufhört und die Realität anfängt.



Abb. 32: Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1991, Ausstellungsansicht, Kunstverein Hannover

Das gilt auch für *Fliege mit Flügeln*, laut Kabakov geht das Konzept der Installation auf 1984 zurück, als er noch in Moskau lebte.<sup>685</sup> Auch wenn er sich, wie in *Fliege mit Flügeln*, mit dem (russischen) Konzeptualismus auseinandersetzt, entzieht er sich, wie Groys es nennt, „dem Privileg und [...] Stigma einer persönlichen Autorschaft“<sup>686</sup>. Hierin unterscheidet sich seine Theorie- und Geschichtsschreibung der Konzeptkunst bereits auf formaler Ebene von der Kosuths: Während Kosuth erklärt, was seiner Auffassung nach konzeptuelle Kunst ist, überlässt Kabakov einer Reihe von fiktiven Erzählern das Wort – angefangen mit einem Psychologen über einen Historiker, Philosophen, Kunsthistoriker bis hin zu einem Museumsdirektor: Was konzeptuelle

<sup>684</sup> GROYS 2003, S. 33.

<sup>685</sup> In meiner Beschreibung beziehe ich mich auf die Präsentation der Arbeit 1991 im Kunstverein Hannover. 1992 integriert Kabakov sie in die Installation *Das Leben der Fliegen*, die erstmals im Kölnischen Kunstverein (02.02.-29.03.) zu sehen war. Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 60.

Die Mehrzahl von Kabakovs Installationen sind temporäre Arbeiten. Oftmals realisiert er verschiedene Fassungen, z. T. integriert er Elemente oder wie im Fall von *Fliege mit Flügeln* die gesamte Installation in eine neue. Durch die Wiederverwendung, Umformung und Umbenennung ist die Datierung seiner Installationen z. T. schwierig.

<sup>686</sup> GROYS 2003, S. 33.

Kunst in Russland ist, wird aus der Sicht der Figuren erzählt. Kabakov schreibt aus der Ich-Perspektive, was dazu verleitet, Autor und Erzähler als denselben anzusehen. Jedoch muss man zwischen Autor und Erzählern unterscheiden, die Behauptungen der Erzähler können nicht mit der Meinung des Autors gleichgesetzt werden.

Erstmals verwendet Kabakov dieses narrative Verfahren in seiner Serie *Zehn Personen* (*Desjat' Personažej*, 1970-75)<sup>687</sup>: Die Serie umfasst zehn Alben, jedes Album setzt sich aus einer Vielzahl loser Blätter zusammen, die aus Zeichnungen und Texten bestehen, die grau oder weiß kartoniert in bunt gemusterten Schachteln liegen. Jedes Album erzählt das Scheitern eines Protagonisten oder einer Protagonistin: Primakov, Gorochov, Barmin, Surikov, Anna Petrovna, Komarov, Gorskij, Malygin, Gavrilov und Archipov scheitern alle an einer fixen Idee, an der sie zugrunde gehen. Symbolisiert wird ihr Untergang in den Alben durch ein weißes Blatt am Ende der jeweiligen Bildgeschichte, formal erinnern die Zeichnungen an sowjetische Kinderbuchillustrationen, z. T. sind sie mit Anmerkungen versehen. Es folgen Textseiten mit Kommentaren aus dem Umfeld des Protagonisten oder der Protagonistin, die etwas zu deren Schicksalen anmerken. Ihren Abschluss findet jedes Album in den Anmerkungen der drei Kommentatoren Kogan, Šefner und Lunina, die die Bildgeschichte kommentieren, und in jedem Album dieselben sind.

Bereits in der Serie *Zehn Personen* zeichnet sich das Leben der Protagonisten durch seine Belang- und Ereignislosigkeit aus, bestechen die Kommentatoren durch ihre Arglosigkeit und Einfältigkeit. In der Charakterisierung seiner Figuren greift Kabakov auf den Topos des „Kleinen Mannes“<sup>688</sup> zurück, wie er bspw. in der Gestalt von Akakij Akakijevič in Nikolaj Gogol's Erzählung *Der Mantel* (*Šinel'*, 1842) auftritt: Als beflissener, scheuer Beamter, der seinen Unterhalt durch das Kopieren von Dokumenten verdient und die Obrigkeit aus der Froschperspektive sieht. Als ewiger Schreiber, der es, wie seine Amtsgenossen höhnen, nur zu „Hämorrhoiden im Arschloch“<sup>689</sup> bringe, zieht er Mitleid und Spott auf sich. In ihrer unbeholfenen und hilflosen Art schreiben Kabakovs Figuren den Topos des „Kleinen Mannes“ fort, wie er häufig in der russi-

---

<sup>687</sup> Kabakov Aussagen zur Entstehung der *Zehn Personen* variieren. Während er im „Verzeichnis der Alben“ (21. April 1981), die Serie auf 1972-75 datiert, erklärt er in seinem Autokommentar „Die Sechzigerjahre“ (7. August 1982) und „Die Siebzigerjahre“ (8. Dezember 1983), dass er die Serie schon 1970 begonnen hat. Vgl. KABAKOV 2001, S. 45, 124f. u. 331. Zu den *Zehn Personen* vgl. EPPSTEIN 1999, S. 299ff., KÜPPER 2000, S. 53ff. u. MURAŠOV 2001, S. 477ff.

<sup>688</sup> Vgl. GROYS 1991a, S. 154, GROYS 1991d, S. 86 u. GROYS 1996, S. 94f.

<sup>689</sup> GOGOL' 1989, S. 7.

schen Prosa des 19. Jahrhundert auftritt: „Freilich“, wie Aage Hansen-Löve treffend anmerkt, „durch den Fleischwolf ihrer sozialistischen Nachverwertung bis zur Unkenntlichkeit zerschissen.“<sup>690</sup>

Dies gilt auch für die Installation *Fliege mit Flügeln*. So wirkt die Argumentation der Protagonisten umständlich und langatmig: Halten sie einerseits Sonntagsreden, in denen sie aus ihrem persönlichen Erfahrungsschatz predigen, tischen sie dem Leser andererseits wissenschaftliches Schaumgebäck auf. Da die Protagonisten einer fiktiven Welt angehören, sind ihre Texte nicht wie bei Kosuth als ein System von Aussagen zu werten. Vielmehr erinnert *Fliege mit Flügeln* an eine Aufführung, Kabakov bringt die Frage, was konzeptuelle Kunst ist, gleichsam auf die Bühne. In ihrer Textarchitektur weist die Installation grundlegende Merkmale eines Theaterstücks auf, Kabakov führt nicht nur verschiedene Charaktere ein, sondern benennt auch Handlungsort und -zeit: So dreht sich in *Fliege mit Flügeln* alles um eine fiktive Ausstellung Anfang der 1980er Jahre in Moskau. Kabakov selbst vergleicht seine Installationen mit Theateraufführungen.<sup>691</sup>

Groys bringt Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft zum einem mit Duchamps Ready-made in Zusammenhang, zum anderen mit der Diskussion über den „Tod des Autors“, die sich Barthes gleichnamigen Text verdankt. So erinnert Groys’ Deutung der *Zehn Personen* an Duchamps Alter Ego Rose Sélavy, deren Erfindung Duchamp eine „ready-made-Aktion“<sup>692</sup> nannte: „Den Schritt, den Kabakov hier tut, besteht also darin, dass er nicht ‚wertlose‘ Dinge ausstellt, sondern ‚wertlose‘ Künstler [...] – sozusagen als lebendige ‚Ready-mades‘.“<sup>693</sup> Mit dem Bezug auf die poststrukturalistische Kritik an der Autorschaft als universeller Kategorie<sup>694</sup> schreibt Groys Kabakov nicht nur in die Geschichte der Conceptual Art ein (zur Erinnerung: Barthes’ Artikel erschien zuerst im *Aspen Magazine*), sondern entlastet ihn zugleich vom Verdacht mangelnder Originalität. Über den Kopisten spricht Groys dabei nicht.

Auch bei Barthes spielt der Schreiber (scriptor) eine zentrale Rolle, wenn er sich auf Gustave Flauberts Roman *Bouvard und Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*, 1881) bezieht.

<sup>690</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 482. „Soz-realistisch“ meint Sozialistischer Realismus.

<sup>691</sup> Vgl. KABAKOV 1995a, S. 17.

<sup>692</sup> Vgl. Kap. „The artist is only the mother.“ Rose Sélavy und Arthur R. Rose“, S. 100ff.

<sup>693</sup> GROYS 1991e, S. 104.

<sup>694</sup> GROYS 2003, S. 34: „[D]ie strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien haben uns gelehrt, daß die Sprache nicht vom Einzelnen initiiert, erfunden, produziert und verwaltet werden kann. Was auch immer wir sagen wollen, wir befinden uns immer schon inmitten der Sprache – und sind dazu verurteilt, beim eigenen Sprechen fertige Sprachzeichen und sozial etablierte Bedeutungen zu benutzen.“

Wie Gogol's Akakijevič sind auch Flauberts Helden Schreiber, die ihre Tage am Kopistenpult verbringen. Allerdings schlägt die negative Bewertung dieses Berufes bei Barthes ins Positive um: Indem er den Autor zum Schreiber degradiert, der vorhandene Schriften lediglich kopiere, hinterfragt er das Konzept der Originalität. Nach Barthes hat der Text keine feste Bedeutung, die der Autor absichert und die sich im Text ausdrückt. Damit verlieren auch Konzepte, wie das der auktorialen Intention und Expressivität an Bedeutung. Barthes' Kritik zielt nach eigener Aussage auf den Positivismus, der den Autor zur sinnstiftenden Instanz erhebt, was seinen Artikel für Kosuths Kritiker interessant gemacht haben darf.<sup>695</sup> So sei jeder Text ein Geflecht, in dem sich verschiedene Arten zu Schreiben überlagerten, die immer schon Zitate seien:

Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur. Wie die ewigen, ebenso erhabenen wie komischen Abschreiber Bouvard und Pécuchet, deren abgrundtiefe Lächerlichkeit *genau* die Wahrheit der Schrift bezeichnet, kann der Schreiber nur eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.<sup>696</sup>

Groys wendet Barthes' Lehrsatz von der Unterhintergebarkeit der Schrift, die dem Schreiber vorausgeht, und nicht umgekehrt, auf Kabakovs Figuren an. Wie Barthes bezieht er sich dabei auf die Literatur des 19. Jahrhunderts, Bezugspunkt sind allerdings die russischen Dramatiker und Romanciers Gogol', Fëdor M. Dostoevskij und Anton P. Čechov. Auch Kabakovs Figuren betätigen sich als Kopisten, wenn sie in der Installation *Fliege mit Flügeln* unvereinbare Diskursversatzstücke imitieren und kombinieren – oft mit lächerlichem Effekt. Ein weiteres Mal problematisiert Kabakov hier die Autorschaft – setzt er den „Tod des Autors“ gleichsam in Szene.

So ist der Einzige, der in der fiktiven Ausstellung nicht zu Wort kommt, der Urheber der Zeichnung, an der sich die Kommentare entzünden. Wie bei Barthes<sup>697</sup> ist auch bei Kabakov der Leser die sinnstiftende Instanz:

Wer von dem Künstler verlangt, seine Ohren zu verschließen und zu schaffen, ist mir zutiefst zuwider. Denn in der unseligen Triade Künstler – Kunstwerk – Betrachter gebührt die Priorität zweifellos dem Betrachter.<sup>698</sup>

<sup>695</sup> Vgl. BARTHES 2000, S. 186: „Deshalb hat auf dem Gebiet der Literatur ausgerechnet der Positivismus – Inbegriff und Resultat der kapitalistischen Ideologie – der ‚Person‘ des Autors die größte Bedeutung beigemessen.“

<sup>696</sup> BARTHES 2000, S. 190.

<sup>697</sup> Vgl. BARTHES 2000, S. 192f: „Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge. Die Einheit eines Textes liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt [...]. [...] Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des Autors.“

So sind die Erzähler allesamt Betrachter der fiktiven Ausstellung – sowohl Amateure als auch Professionelle. Was konzeptuelle Kunst ist, obliegt nicht mehr wie bei Kosuth ihrem Produzenten, sondern ihren Rezipienten. Dabei gelingt es den Figuren weder den Sinn der Zeichnung zu entziffern, noch die Frage zu beantworten, was konzeptuelle Kunst in Russland ist, Bedeutung ist hier nur mehr Deutung. Der Anlass der fiktiven Ausstellung, die Zeichnung, geht dabei im Gerede der Betrachter verloren.

*Fliege mit Flügeln* ist meines Erachtens auch ein gutes Beispiel dafür, wie Kabakov die Souveränität des Autors unter neuem Vorzeichen zurückzugewinnen versucht: In dem Maße, wie er sich seiner Autorschaft selbst enteignet, eignet er sich soziale Rollen von Betrachtern an. Im Unterschied zu Kosuth findet diese Aneignung in der Kunst (auf Werkebene) statt, und weniger als Image im Leben. Ohne sich wie Kosuth in vergleichbarer Weise auf Duchamp zu beziehen, verbindet Kabakov das Verständnis von der Macht des Betrachters mit der Selbstermächtigung, diese Beziehung selbst zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Durch die Erfindung fiktiver Betrachter katalogisiert Kabakov nicht nur mögliche Reaktionen realer Betrachter, sondern scheint deren Feedback kaum mehr zu benötigen. Dass diese Einverleibung auch etwas Bevormundendes hat, darauf weist schon Groys hin, wenn er die Kommentare in Kabakovs Arbeiten mit dem Applaus vergleicht, dem man in Hollywood-Komödien aus dem Off hört:

Auf diese Weise vollzieht sich die Enteignung der Funktionen des Publikums, wobei diese Funktionen allmählich vom Kunstwerk selbst übernommen werden. Letztlich wird das Publikum als solches ganz entmündigt und gleicht einem Menschen, der in einem Studio für Bodybuilding sitzt.<sup>699</sup>

### III.2.2 From History to Story: Kabakovs Historiografische Metafiktionen

Über Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft ist mehrfach geschrieben worden: Bereits 1985 führte Sven Gundlach den Begriff „Autor-Personage“ (avtor-personaž) ein für das Verschwimmen der Grenze zwischen Autor, Erzähler und Figur.<sup>700</sup> Florence Tchouboukov-Pianca sprach ein Jahrzehnt später von „Graphomanie“<sup>701</sup> und Groys von

---

<sup>698</sup> Kabakov in KABAKOV/GROYS 1991, S. 20.

<sup>699</sup> Groys in KABAKOV/GROYS 1996, S. 94f.

<sup>700</sup> Gundlachs Artikel erschien unter dem Titel „Personažnyj avtor“ in der Zeitschrift *A-Ja*. Vgl. KÜPPER 2000, S. 48.

<sup>701</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995.



„Selbstexpropriation“<sup>702</sup> im Gegensatz zur Appropriation Art, in der sich Künstler die Arbeiten anderer Künstler aneigneten. Unberücksichtigt blieben dabei die Folgen, die die Problematisierung der Autorschaft im Moskauer Konzeptualismus für das Werk selbst hat.<sup>703</sup>

Kabakov zieht alle Register des Narrativen, auch oder gerade, wenn er sich mit der Frage auseinandersetzt, was konzeptuelle Kunst in Russland ist. Die Installation *Fliege mit Flügeln*, die den ganzen Raum einnimmt, ist eine Ausstellung in der Ausstellung – eine mise en abyme. Durch die Verwendung von Passepartouts, Rahmen, Hängeplan und Plakat problematisiert Kabakov die Ausstellung als Medium, d. h. die Konventionen, die eine Ausstellung als solche (an-)erkennen lassen. Die Raum füllende Installation ist nicht nur Display für einen Inhalt, sondern wird selbst als Bedeutung stiftende und Bedeutung tragende Form reflektiert. Anstatt nur eine Geschichte über den Konzeptualismus in Russland zu erzählen, zeigt die Installation die Konventionalität bestimmter historischer Erzählmuster. Ihr hohes Maß an Selbstreferenz bzw. Autoreflexion macht *Fliege mit Flügeln* zu einem Werk der Konzeptkunst bzw. der Institutionskritik – ich komme darauf zurück.<sup>704</sup> Hier möchte ich den Begriff der historiografischen Metafiktion auf Kabakovs Installation anwenden, nicht zuletzt, weil sich mit ihm ein Bogen zu Groys' und Heisers Attribut des Romantischen spannen lässt – das sie dem Moskauer Konzeptualismus attestieren.

Der Begriff historiografische Metafiktion stammt von Linda Hutcheon. Er mag etwas irreführend sein, insofern er sich nicht auf Literatur bezieht, die von Literatur handelt, wie die Metafiktion im Allgemeinen: Diese steht für Romane, die den Unterschied zwischen Geschehen und Geschichte nicht leugnen. Sie geben keine Faktizität vor, sondern legen ihre Fiktionalität bloß, weshalb sie als selbstreferentiell bzw. autoreflexiv gelten.<sup>705</sup> Dagegen fasst Hutcheon unter den Begriff historiografische Metafiktion Literatur, die Mechanismen der Geschichtsschreibung reflektiert. Ansgar Nünning hat deshalb in Anlehnung an Hayden White den Begriff „fiktionale Metahistorie“ vorge-

---

<sup>702</sup> Vgl. GROYS 2003, S. 33.

<sup>703</sup> Kabakov ist nicht der einzige Moskauer Konzeptualist, der mit „Autor-Personagen“ arbeitet. Zeitgleich zu den *Zehn Personen* erfinden Vitaly Komar & Alexander Melamid in *Legends* (1973) zwei erfolgreiche Maler. Vgl. die Website des Künstlerduos: [www.komarandmelamid.org](http://www.komarandmelamid.org). Zu *Autorschaftsstrategien im Moskauer Konzeptualismus* vgl. KÜPPER 2000.

<sup>704</sup> Vgl. Kap. „Kabakovs Expo-Art im Vergleich zur Institutionskritik“, S. 190ff.

<sup>705</sup> Einführend zur Metafiktion vgl. bspw. NÜNNING 2008, S. 487ff

schlagen. Dessen Kritik am positivistischen Geschichtsbild bildet auch die Basis für Hutcheons Buch *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988).<sup>706</sup>

Spätestens mit Whites Buch *Metahistory* (1973) sind die Grenzen zwischen historischem Roman und Historiografie elastisch geworden, was nicht zuletzt darin liegt, dass beide ein Produkt des 19. Jahrhunderts sind: Fakt und Fiktion lassen sich danach nicht klar voneinander abgrenzen mittels Kriterien wie Wahrheitsanspruch oder Wirklichkeitsbezug, vielmehr verwenden sie ähnliche Erzählmuster.<sup>707</sup> Whites Metahistorie zieht ein Geschichtskonzept in Zweifel, das der Devise folgt: Was wirklich geschah ... Zur Disposition steht dabei nicht nur der Anspruch auf Objektivität, welcher der Einsicht in die Selektivität und Perspektivität historischer Forschung weicht. So wählen Historiker ihr Material aus und sind in ihrer Auswahl und Anordnung des Materials einem bestimmten Diskurs verpflichtet – erzählt wird nicht eine wahre Geschichte, sondern wohl eher, wessen (Version der) Geschichte sich als wahr durchgesetzt hat.<sup>708</sup>

Der Skeptizismus der Metahistorie reicht weiter, sie bezweifelt die Faktizität historischer Ereignisse. Nicht, dass es solche nicht gebe, vielmehr ist damit der unüberwindbare Spalt zwischen der Geschichte und ihrer Darstellung gemeint, die nun mehr als Konstruktion denn als Rekonstruktion erscheint. Die Vergangenheit gilt im Zuge des Linguistic turn, der auch vor der Geschichtsschreibung nicht halt macht, als unwiederbringlich vorüber, so weist Hutcheon ausdrücklich auf den Einfluss von Strukturalismus und analytischer Philosophie hin.<sup>709</sup> Historiker haben keinen direkten Zugang zur

---

<sup>706</sup> Vgl. NÜNNING 1995, S. 284

<sup>707</sup> Dass sich Historiker bei der Darstellung ihres Materials literarischer Verfahren bedienen, zeigen erzähltheoretische Studien wie die von White. In seinem Buch *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* entwirft White eine Poetik der Geschichte. Die mit dem Positivismus im 19. Jahrhundert aufgekommene Trennung zwischen Literatur und Historiografie wird damit obsolet. Vgl. NÜNNING 2008, S. 289f.

<sup>708</sup> Vgl. Hutcheons Unterscheidung zwischen Ereignis und Fakt: „In 1910 Carl Becker wrote that ‚the facts of history do not exist for any historian until he creates them‘, that representations of the past are selected to signify whatever the historians intend. It is this very difference between events (which have no meaning themselves) and facts (which are given meaning) that postmodernism obsessively foregrounds.“ HUTCHEON 1988, S. 122.

<sup>709</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 147. Dass in der Triade Referent – Signifikat – Signifikant der Referent aus der analytischen Sprachphilosophie heraus fällt, verdeutlicht Hutcheon anhand Freges Bild des Morgen- bzw. Abendsterns: „Frege [...] distinguished between the ‘sense’ and the ‘reference’ of a sign. Sense precedes reference in that it constitutes the semantic criteria which we need to identify the object referred by the reference. His famous example is that of the Morning Star and the Evening Star: they have the same reference, but differences senses. What defined reference is not empirical existence (abstract numbers have references), but a set of internally consistent criteria which constitute the truth-conditions of the discourse.“ Ebd. Derselbe Gedanke findet sich bei Wittgenstein, auch wenn dieser das Bild des Käfers in der Schachtel bemüht. Vgl. Kap. „Die Fliege im Glas. Kosuths intentionaler Trugschluss“, S. 41ff.

Vergangenheit, sondern nur vermöge der Zeugnisse und Dokumente in Archiven, kurzum in sprachlich vermittelter Form. Sie (re-)konstruieren Geschichte aus ihren Spuren, die bis auf wenige Ausnahmen textueller Natur sind, sie lesen Texte, die von der Vergangenheit erzählen und schreiben Texte eben über diese Texte. Historische Erzählungen referieren somit nicht auf ein empirisches Objekt, was sie bis dahin von literarischen Erzählungen unterschieden hat, sondern auf ein sprachliches Objekt – einen Text, der wiederum Teil eines diskursiven Kontextes ist.

Nicht nur die Kunst erlebt in den 1960/70er Jahren eine Entmaterialisierung (dematerialization of art), etwa zeitgleich verschwindet das Objekt (in Form des Referenten) aus der Geschichte. Dieser Argumentationsfigur sind wir, mit unterschiedlichen Nuancen, schon zweimal bei Kosuth begegnet: zum einen bei der Frage, in welchem Verhältnis Wittgensteins Privatsprachenargument und Kosuths Verständnis seiner Arbeiten als „private Codes“ stehen – von Krauss als „Protokollsprache des privaten Selbst“ kritisiert,<sup>710</sup> zum anderen wenn Alberro die Conceptual Art als symptomatisch für Baudrillards Herrschaft der Zeichen (Semiokratie) versteht, in der diese keinen Referenten in der konkreten Wirklichkeit haben.<sup>711</sup> Auf die Vorstellung der Welt als eine der Zeichen, aus der es keinen Weg in eine vorsemiotische Erfahrung gibt, treffen wir auch in Kabakovs Installation *Fliege mit Flügeln*.<sup>712</sup>

In der historiografischen Metafiktion verschiebt sich der Fokus von der Darstellung historischer Personen und Ereignisse zur Reflexion der epistemologischen Bedingungen von Historiografie. Derartige Romane zielen nicht primär auf die Revision der kanonischen Perspektive auf die Vergangenheit, sondern stellen die Möglichkeit objektiver Geschichtsschreibung per se infrage, indem sie auf die Textualität von Geschichte verweisen. Damit grenzen sie sich sowohl von der „unschuldigen“ Referentialität des 19. Jahrhunderts als auch der Selbstreferentialität der Moderne ab.<sup>713</sup> Um die Textualität

---

<sup>710</sup> Vgl. Kap. „Die Fliege im Glas. Kosuths intentionaler Trugschluss“, S. 41ff.

<sup>711</sup> Vgl. Kap. „Die Conceptual Art – symptomatisch für den Kapitalismus?“, S. 134ff.

<sup>712</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“, S. 196ff. und Kap. „Die Referenzlosigkeit der Zeichen“, S. 198ff.

<sup>713</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 124: „In the wake of recent assaults by literary and philosophical theory on modernist formalist closure, postmodern fiction has certainly sought to open itself up to history, to what Edward Said (1983) calls the ‚world‘. But it seems to have found that it can no longer do so in any remotely innocent way, and so those un-innocent paradoxical historiographic metafiction situate themselves within historical discourse, while refusing to surrender their autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the ‚world‘ and

der Geschichte zu veranschaulichen, weisen historiografische Metafiktionen intertextuelle Bezüge auf. Nach Hutcheon parodieren sie zumeist die Texte, auf die sie sich beziehen.<sup>714</sup> Die Vorstellung vom linearen Verlauf der Geschichte kippt zugunsten der Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart, Quellen erscheinen nicht mehr als transparente Medien, die einen neutralen Blick auf Zurückliegendes freigeben. Nicht zuletzt stellt die Intertextualität historiografischer Metafiktionen, in Barthes' Worten, als „Gewebe von Zitaten“<sup>715</sup> einen Angriff auf die Originalität des Autors dar, weil danach jedem Text immer schon einer vorausgeht, der absorbiert und transformiert wird.<sup>716</sup>

Dementsprechend werde ich in meiner Lektüre von Kabakovs Installation *Fliege mit Flügeln* den Fokus auf die intertextuellen Bezüge legen. Als charakteristisch für historiografische Metafiktionen gelten narrative Verfahren, wie die Vermischung von Fakt und Fiktion; die Entwertung des Geschehens, das handlungsarm wirkt; die Auflösung der Geschichte in bruchstückhafte Episoden, die nicht in chronologischer Abfolge erzählt werden; eine perspektivische Auffächerung des Geschehens ohne übergeordneten Erzähler; oft wird das Geschehen an Orten lokalisiert, an denen Geschichte geschrieben wird; nicht zuletzt weisen historiografische Metafiktionen eine Häufung von Protagonisten auf, die sich professionell mit der Geschichtsschreibung befassen.<sup>717</sup>

Hutcheon bringt die historiografische Metafiktion mit der postmodernen Literatur in Zusammenhang bzw. setzt sie mit Postmoderne gleich, weshalb sie auch kritisiert worden ist,<sup>718</sup> diese Gleichsetzung gilt für die Metafiktion im Allgemeinen. Auch wenn die Metafiktion in der postmodernen Literatur gehäuft auftritt, finden sich narrative Verfahren, die z. B. die Autorschaft im Text selbst reflektieren, bereits in Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-67).<sup>719</sup> Innerhalb der Romantik gilt Friedrich Schlegels Theorie der romantischen Ironie als

---

literature. The textual incorporation of these intertextual pasts as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity – both literary and ‘worldly’.”

<sup>714</sup> Vgl. ebd.

<sup>715</sup> BARTHES 2000, S. 190, vgl. Kap. „Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft“, S. 163ff.

<sup>716</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 126.

<sup>717</sup> Vgl. NÜNNING 1995.

<sup>718</sup> Vgl. NÜNNING 1995, S. 285ff.

<sup>719</sup> In ähnlicher Art und Weise spricht sich Helmut Draxler am Beispiel von *Tristram Shandy* gegen die Gleichsetzung der Postmoderne mit der Problematisierung von Autorschaft aus – Autorschaft wurde auch schon in der Romantik problematisiert. Vgl. DRAXLER 2007, S. 16.

Höhepunkt der Metafiktion, wie er sie im *Lyceum* (1797) und *Athenäum* (1797/98) entwirft.<sup>720</sup> Beide Positionen schließen sich nicht notwendigerweise aus, insofern die Romantik in einigen Punkten die Postmoderne vorwegnimmt.<sup>721</sup>

Für Schlegel verharret die romantische Ironie in der Unentschiedenheit zwischen „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“<sup>722</sup> – damit ist das Wechselspiel zwischen dem Erzeugen und dem Durchbrechen der Illusion gemeint. Derartige Kunst reduziert sich nicht auf (Selbst-)Kritik, sondern nimmt den Raum zwischen emphatischem Involvierem und kritischem Distanzieren ein.<sup>723</sup> In einer weiteren selbstreflexiven Schleife wendet Schlegel diesen Gedanken auf die romantische Ironie selbst an: „Ironie ist die Form des Paradoxen“<sup>724</sup>, in dem Sinne, als es „gleich tödlich für den Geist [ist], ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“<sup>725</sup> Des Weiteren soll romantisch-ironische Kunst ihre Produktionsbedingungen selbst reflektieren, in Schlegels Worten „das Produzierende mit dem Produkt“<sup>726</sup> darstellen und so „zugleich Poesie und Poesie der Poesie“<sup>727</sup> sein. Damit überträgt er das Postulat der Aufklärung – Selbstreflexion – auf die Kunst.<sup>728</sup> Schlegels romantische

---

<sup>720</sup> Vgl. NÜNNING 2008, S. 488. Zur romantischen Ironie vgl. STROHSCHNEIDER-KOHRs, 1960 u. BEHLER 1981.

<sup>721</sup> Vgl. Anm. 41 u. SAFRANSKI 2007, S. 133f.

<sup>722</sup> SCHLEGEL 1988a, S. 109 [51].

<sup>723</sup> So weist bspw. Umberto Eco postmoderner Ironiebegriff Parallelen zu dem von Schlegel auf: „Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art). Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: ‚Ich liebe dich inniglich‘, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: ‚Wie Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.‘ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie ... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.“ ECO 1987, S. 78f.

<sup>724</sup> Vgl. SCHLEGEL 1988, S. 243 [48].

<sup>725</sup> Vgl. SCHLEGEL 1988a, S. 109 [53].

<sup>726</sup> SCHLEGEL 1988a, S. 127 [238].

<sup>727</sup> Ebd.

<sup>728</sup> Zentral für Schlegels Begriff der romantischen Ironie ist das Postulat der Selbstreflexion. Analog zu Kants Transzendentalphilosophie führt Schlegel den Begriff der Transzendentalpoesie in die Literatur ein. (SCHLEGEL 1988a, S. 127 [238]. Literatur soll ihre Genealogie und Medialität reflektieren, womit sie die Kriterien dessen erfüllt, was nach Kant Kritik heißt. Schlegel erhebt die Literatur zur Philosophie, und verbindet philosophische Reflexion und poetische Anschauung unlösbar miteinander: „Die ganze

Ironie steht nicht in der rhetorischen Tradition, in der ein Satz ironisch ist, der das Gegenteil von dem meint, was er sagt, vielmehr steht sie in der Sokratischen Tradition, weshalb sie dialogisch ist.<sup>729</sup> Das geschlossene System weicht dem offenen Prozess. Ernsthaftigkeit verbindet sich mit Lächerlichkeit: „In jenem ursprünglichen Sokratischen Sinne [...] bedeutet die Ironie eben nichts anderes, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst, was sich oft in ein leises Lächeln auflöst“<sup>730</sup>.

Will man Kabakovs Konzeptualismus als romantischen bezeichnen, dann nicht im Sinne von Heiser: Kabakov geht es nicht um die Freisetzung irgendeines emotionalen Potentials.<sup>731</sup> Sein Ansatz ähnelt m. E. eher dem von Schlegel: Kabakovs Installationen zielen auf eine „doppelte Wirkung“, sie sollen „das Erleben der Illusion und *gleichzeitig* die Reflexion darüber“<sup>732</sup> ermöglichen. In einem Gespräch mit Groys stellt Kabakov selbst einen Zusammenhang zwischen seinen Installationen und der Romantik her, so bezieht er sich auf das Romanfragment *Lebensansichten des Kater Murr* (1819/21) von E. T. A. Hoffmann, wenn es um Vorbilder dafür geht, den Leser an der Nase herumzuführen.<sup>733</sup>

Die historiografisch-metafiktionale Qualität von Kabakovs Installation *Fliege mit Flügeln* gilt es im Kopf zu behalten: Einerseits erzählen die Figuren darin eine alternative Geschichte der konzeptuellen Kunst, in der sich der russische Konzeptualismus von der Conceptual Art à la Kosuth emanzipiert. Andererseits gibt Kabakov durch zahlreiche intertextuelle Anspielungen zu verstehen, dass es sich beim Vergleich mit dem „Westen“ um ein Narrativ handelt, das in Russland eine Tradition besitzt. Nicht nur hinsichtlich des Umgangs mit der eigenen Autorschaft unterscheiden sich Kosuth und

---

Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: alle Kunst soll Wissenschaft sein und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt werden.“ (SCHLEGEL 1988, S. 249 [115]) Die Verbindung von Kunst (Poetologie) und Wissenschaft (Epistemologie) ist grundlegend für die Transzendentalpoesie, sie wiederholt sich auf der Ebene der Gattungen, deren Grenzen sollen aufgelöst werden. (SCHLEGEL 1988a, S. 114 [116])

<sup>729</sup> Vgl. BEHLER 1981, S. 83: „Den gedanklichen Ausgangspunkt für die neuen Reflexionen über die Ironie bilden [...] Betrachtungen über den [...] *dialogischen Charakter des menschlichen Bewusstseins*, der für Schlegel so tief in uns eingewurzelt ist, daß wir selbst dann, wenn wir allein sind, oder allein zu sein glauben, immer eigentlich noch zu Zweien denken“ [...].“ Meine Hervorhebung.

<sup>730</sup> Schlegel zit. n. BEHLER 1981, S. 83.

<sup>731</sup> Vgl. Kap. „Konzeptualismus in ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘“, S. 15ff.

<sup>732</sup> KABAKOV 1995a, S. 15.

<sup>733</sup> Vgl. Kabakov in KABAKOV/GROYS 1996, S. 96. Obwohl später erschienen, gilt Hoffmanns Parodie eines Bildungs- und Künstlerromans Schlegels Romantik verpflichtet. Im Zentrum der *Lebensansichten des Katers Murr* stehen eben dieser und der Kapellmeister Johannes Kreisler. Hierbei handelt es sich um das Pseudonym, mit dem Hoffmann seine musikalischen Rezensionen in der *Leipziger Allgemeinen Zeitung* unterschrieb. Eine weitere Vermischung von Fakt und Fiktion betrifft Hoffmann selbst, der in seiner Erzählung nicht als Autor derselben auftritt, sondern nur als Herausgeber erscheint.

Kabakov somit, sondern auch hinsichtlich der Rolle des Referenten: Während Kosuth eine künstlerische Sprache fern aller Bezugnahme auf etwas außerhalb der Kunst propagiert, weicht die Idee moderner Selbstreferentialität bei Kabakov dem postmodernen Spiel intertextueller Referenzen. Welche das im Einzelnen sind, werde ich später erörtern, zunächst komme ich nun zum Aufbau der Installation.

### III.2.3 Die Installation *Fliege mit Flügeln* (1984-92)

Zentrum der Installation *Fliege mit Flügeln* bildet eine schematische Zeichnung mit den Konturen einer Fliege an der Stirnseite des Saales – um ihre Erkennbarkeit zu gewährleisten, hat jemand per Hand das Wort Fliege (muchacha) darunter geschrieben.<sup>734</sup> Links und rechts daneben sind Schreibmaschinenblätter mit den Aussagen fiktiver Ausstellungsbesucher platziert, jeweils mit dunklem Passepartout unter Glas gerahmt und zu Rastern gehängt, Zettel mit der deutschen Übersetzung sind mit Stecknadeln an den Rahmen befestigt. Die 60 Kommentare beziehen sich auf die besagte Zeichnung, so meint einer: „Meiner Meinung nach ist hier überhaupt keine Fliege zu sehen“, und ein anderer: „Wozu die Aufschrift, es ist ja auch so klar, dass das eine Fliege ist.“<sup>735</sup> Die Stimmen reichen von der Klage über den mangelnden Realismus der Darstellung bis zur Kontemplation über den weißen Hintergrund, vom Hinweis, es handelt sich um eine technische oder medizinische Illustration, bis zur Kritik an der tautologischen Beziehung zwischen Bild und Text. Wiederum andere Kommentare beziehen sich weniger auf das Werk als auf dessen diskursiven und institutionellen Rahmen, indem sie z. B. Sinn oder Unsinn der Ausstellung diskutieren, angefangen von „Hast Du Eintritt bezahlt? Ich nicht, Gott sei Dank“<sup>736</sup>, über die Frage, „Was soll man hier schon anschauen? Hier gibt’s doch nichts, ein leerer Raum ...“<sup>737</sup>, bis hin zu Einschätzungen, derartige Ausstellungen seien eine vorübergehende Mode oder man nenne so etwas Pop Art, „Zu uns kommt so was von ‚drüben‘ immer mit einer Verspätung von 10-15 Jahren ...“<sup>738</sup> Im Großen und Ganzen kommt die Ausstellung bei den fiktiven Besuchern nicht gut an, wenn sie überhaupt auf Interesse stößt: „Es ist heiß hier, lass uns schnell

---

<sup>734</sup> In der Beschreibung beziehe ich mich in diesem Kapitel auf die Ausstellung der Installation im Kunstverein Hannover 1991.

<sup>735</sup> KABAKOV 1992, S. 59.

<sup>736</sup> KABAKOV 1992, S. 67.

<sup>737</sup> KABAKOV 1992, S. 63.

<sup>738</sup> KABAKOV 1992, S. 67.

verschwinden.“<sup>739</sup> So geht eine Vielzahl der Kommentare überhaupt nicht auf sie ein, sondern ist mit der Planung des nächsten Urlaubs, einer Laufmasche im Strumpf, den noch zu tätigen Einkäufen oder alltäglichen Beziehungsquerelen beschäftigt.

Die Kommentare demonstrieren die Redevielfalt im musealen Raum, angefangen von harmlosen Plaudereien über Klatsch und Tratsch bis hin zur fachkundigen Unterhaltung. Die in der Installation angezettelte Vielstimmigkeit (stereo-)typisiert mögliche Ausstellungsbesucher, sie verkörpert einen sozialen Mikrokosmos, in dem Sprechweisen personifiziert werden. Kabakov setzt hier Michail Bachtins Konzept der Dialogizität buchstäblich um – in Form von Dialogen.<sup>740</sup> Übrigens bildet die Dialogizität das Vorbild für die Intertextualität.<sup>741</sup> Das Spiel mit Registratur und Klassifikation, wie auch die Schreibmaschinentypografie und Rasterhängung erinnern formal weniger an die Pop Art, wie ein fiktiver Besucher meint, als an die Conceptual Art – oder in Buchlohs Terminologie an die Verwaltungsästhetik, wie er sie besonders bei Kosuth kritisiert.<sup>742</sup>

Laut dem Hängeplan (Abb. 33) folgen auf die Meinungen der Besucher zwei Artikel von einem Psychologen: *Die Ameise (Myravej)* und *Ein Bild mit Untertitel (Kartinka s podpic'ju)*; daran schließen sich zwei Ausführungen *Über die Leere (O pustote)* und *Über die lokale Sprache (O mectnom jazyke)* von einem Historiker an; wiederum gefolgt von zwei Abhandlungen eines Philosophen: *Gnoseologischer Durst (Gnoseologičeskaja Žažda)* sowie *Straßenmenschen und Hausmenschen (Uličnye i domašnie)*; des weiteren meldet sich ein Kunsthistoriker über den *Konzeptualismus in Russland (Konceptualizm v Rossii)* zu Wort; in einem zweiten Text rechtfertigt er die Wahl des Ausstellungsortes: *Warum wir beschlossen haben, die Ausstellung im Puschkinmuseum zu veranstalten (Počemu my rešili sdelat' vystavki v Muzei imeni Pyškina)*; es folgen die üblichen Grußworte des Museumsdirektors (*Vorwort des Museumsdirektors / Predislovie direktora myzeja*) sowie eine Einführung des vermeintlichen Kuratorenteams (*Die Ausstellung „Fliege mit Flügeln“ / Vystavka „Mycha c kryl'njami“*).

---

<sup>739</sup> KABAKOV 1992, S. 63.

<sup>740</sup> Vgl. zu Bachtins Konzept der Dialogizität Kap. „Parodie auf die Conceptual Art“, S. 205ff.

<sup>741</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 126.

<sup>742</sup> Vgl. Kap. „Die Tautologie unter Ideologieverdacht“, S. 70ff.



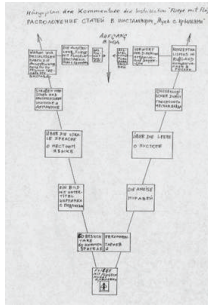


Abb. 33: Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1984-91, Hängeplan

Der Hängung liegt laut Kabakov ein induktives Prinzip zugrunde.<sup>743</sup> Die Reihenfolge der Texte ist allerdings nicht zwingend, wie das anlässlich der Ausstellung in Hannover veröffentlichte Künstlerbuch belegt, in dem sie von der Hängung abweichend angeordnet sind.<sup>744</sup> Sie sind für verschiedene Arbeiten entstanden, so geht z. B. der Kommentar des Psychologen auf die Installation *Die Ameise* (*Myravej*, 1983, Abb. 34) zurück.<sup>745</sup> Die Beiträge der fiktiven Kommentatoren bauen weder kausal noch chronologisch aufeinander auf. Eine Handlung gibt es in dem Sinne auch nicht, vielmehr wirken die Texte ereignislos. Der Geschichte fehlt das Telos, der sich potenzierende Wortschwall aus Annahmen, Bemerkungen und Verweisen kreist, wie ein Orkan um sein Auge – um die Nichtigkeit einer Fliege. In historiografischen Metafiktionen dient eine fragmentarische, episodische, anachronistische Schilderung des Geschehens dazu, die Linearität, Kontinuität und Kausalität von Geschichte zu hinterfragen.<sup>746</sup>

<sup>743</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 61.

<sup>744</sup> Im folgenden Jahr wurden die Texte nochmals unter dem Titel „Die Fliege als Ursache und Grundlage des philosophischen Diskurses“ in Kabakovs Künstlerbuch *Das Leben der Fliegen* veröffentlicht, das anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kölner Kunstverein erschien. Darin entspricht die Reihenfolge dem Hängeplan. Ich zitiere aus dem Kölner Buch.

<sup>745</sup> Die Installation *Die Ameise* ist eine Bild-Text-Montage aus fünf Schreibmaschinenblättern und einer Zeichnung, jedes Blatt zwischen zwei Glasscheiben, in drei Reihen an die Wand gehängt. Wie Bakštejn zu Recht anmerkt, falls Kabakov ihm den Kommentar nicht in den Mund gelegt hat (Toni Stooss zufolge hat Kabakov die Mehrzahl von Bakštejns Kommentaren selbst verfasst. Vgl. STOOSS 2003, S. 12), findet sie hier schon die getrennte Gegenüberstellung von Bild und Text, wie sie auch *Fliege mit Flügeln* auszeichnet: „Soweit ich mich erinnere, war das dein erster Versuch einer Installation. Davor gab es schon Kompositionen, die Gegenstände und Kommentare dazu enthielten [...]. Aber das waren Kompositionen, wo die Kommentare und Texte auf derselben Bildoberfläche angebracht waren wie die Zeichnungen, und folglich auf einer nach der anderen, wie in den Alben.“ Bakštejn in KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 53.

<sup>746</sup> Vgl. NÜNNING 1995, S. 311.

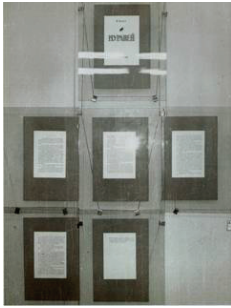


Abb. 34: Ilya Kabakov: *Die Ameise*, 1983, Ausstellungsansicht, Moskovskij Obédinjennyj Komitet Hudojnikov-Grafikov, Moskau

Während die Namen des Psychologen, Historikers, Philosophen, Kunsthistorikers und Museumsdirektors in der Installation ungenannt bleiben, präsentiert sich das Kuratorenteam namentlich und mit seinen akademischen Titeln. Ein gewisser Èmmanuil Z. Knorre, Soziologe und leitender wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentralinstitut für Sozialpsychologie der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Aleksandr J. Borščagovskij, Doktor der Psychologie und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Psychologie, des weiteren Aleksandr Z. Grimanov, Philologe und Autor wissenschaftlicher Abhandlungen zu Literaturtheorie und -geschichte sowie ein gewisser Ilya Kabakov, Grafiker und Mitglied des sowjetischen Künstlerverbandes, zeichnen sich für die Ausstellung verantwortlich. Kabakov taucht somit als erzählende und erzählte Figur auf, damit verwischt er den Unterschied zwischen realer und fiktiver Autorschaft. Die Genannten bilden die Gruppe IV-80, die ausschließlich männlich besetzt ist, nachdem I.V. Borščagovskaja und L.O. Zvjaginceva (die beiden werden nicht näher beschrieben) das Team verlassen haben.<sup>747</sup>

Das Neben- und Durcheinander realer und fiktiver Figuren zeichnet auch historiografische Metafiktionen aus, zudem die Vorliebe für Protagonisten, die etwas mit der Historiografie zu tun haben, wie Archäologen oder Historiker. Sie nehmen weniger am historischen Geschehen teil, als dass sie zeigen, wie Geschichte aus selektivem Material (re-)konstruiert wird. Der Fokus verschiebt sich von der Schilderung vergangener Ereignisse zum Nachdenken über die erlebte und erinnerte Vergangenheit. Die Vorstellung, dass es „eine“ Geschichte gibt, deren objektive Darstellung möglich ist, untergraben historiografische Metafiktionen, indem sie auf eine übergeordnete Erzählerinstanz verzichten. Diese fächern sie in mehrere Erzählinstanzen auf, die verschiedene Versio-

<sup>747</sup> Vgl. KABAkov 1992, S. 151.

nen desselben Ereignisses schildern und so die Subjektivität und Perspektivität jeder Form von Geschichtsschreibung betonen.<sup>748</sup> Als Vorbild für die multiperspektivische Erzählstruktur historiografischer Metafiktionen gilt Bachtins Konzept der Dialogizität.<sup>749</sup>

Die nicht namentlich gekennzeichneten Texte des Psychologen, Historikers, Philosophen usw. werden ebenfalls wie Grafiken präsentiert. Die hinter Glas gerahmten Schreibmaschinenblätter sind an den Seitenwänden des Ausstellungsraumes zu Reihen, auf Augenhöhe der Betrachter gehängt, darunter hängen z. T. Bild-Text-Montagen mit sowjetischen Postkarten. Auf der linken Seite vom Eingang ist ein Ausstellungsplakat angebracht, auf der rechten Seite ein Ausstellungsplan. Der untere Teil der Wände ist rotbraun, der obere weiß gestrichen. In der Mitte des Raumes stehen mehrere Tische und Stühle, wo man die Kommentare der Installation, insgesamt 132 Blätter, in Buchform einsehen kann. Anders als im Entwurf verzichtet Kabakov bei der Umsetzung auf den Müll am Boden (Abb. 35).

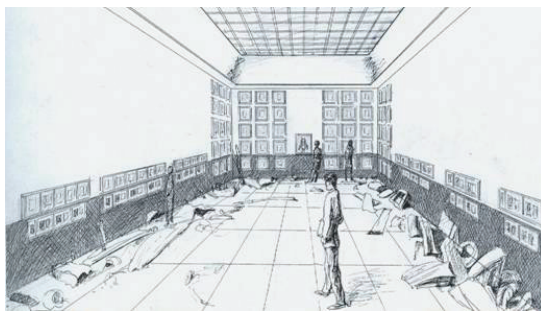


Abb. 35: Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1991, Entwurfszeichnung für die Installation im Kunstverein Hannover

Die Installation nimmt den gesamten Ausstellungsraum ein, weshalb sie zu Kabakovs totalen Installationen gehört. Er hat seine Spielart der Installation Anfang der 1980er Jahre in Moskau entwickelt, dort aber nie realisieren können. In seiner Vorlesung *Über die Totale Installation* (1992/93 an der Frankfurter Städelschule) definiert er die totale Installation als „vollständig umgestaltete[n] Raum“<sup>750</sup>, der sich gegen seinen aktuellen Kontext sperrt – angefangen mit dem Ausstellungsraum. Kabakov installiert sowjetische Räume, die er mit einer Kapsel vergleicht, er spricht von einem „in sich

<sup>748</sup> Vgl. HUTCHEON 1988 und NÜNNING 1995.

<sup>749</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 126 und NÜNNING 1995, S. 341.

<sup>750</sup> KABAKOV 1995a, S. 15.

geschlossenen Modell der Welt“<sup>751</sup>. Seine totalen Installationen sind Interieurs, die dem Betrachter eine Innenperspektive bieten, aber keinen Blick von Außen gestatten, ihn förmlich in sich einschließen. Sie zielen auf „soziale Erkennbarkeit“<sup>752</sup>, so spielen sie z. B. auf Kommunalkas, Behörden, Schulen und Kliniken in der Sowjetunion an – oder ein Museum, wie im Fall von *Fliege mit Flügeln*.

Was die (Re-)Konstruktion sowjetischer Innenräume und -ansichten betrifft, hält sich Kabakov in *Fliege mit Flügeln* zurück, in anderen totalen Installationen bedient er sich einer sprechenden, mitunter schreienden Materialästhetik. Vermutlich liegt das daran, dass Kabakov zufolge die ersten Entwürfe für *Fliege mit Flügeln* auf 1984 zurückgehen. In seiner Beschreibung der Installation orientiert er sich am neoklassischen Bau des Puškin-Museum in Moskau, für dessen Weißen Saal er die Installation konzipiert habe.<sup>753</sup> Sie ist dort nie gezeigt worden, wenn überhaupt, existiert sie in den 1980er Jahren nur als Konzept.<sup>754</sup> In seiner Vorlesung begründet er die Entwicklung seiner Spielart der Installation damit, dass seine Arbeiten mit seiner Emigration 1985 ihren kulturellen Kontext verloren hätten. Im Unterschied zu Kosuth hält Kabakov den Kontext für das Verständnis eines Werkes für unabdingbar, dementsprechend versucht er in den totalen Installationen den Verlust des sowjetischen Kontextes zu kompensieren. Zuvor hätten Arbeiten wie seine angeblich im Westen „bestenfalls als Beispiel für eine gewisse krankhafte und absurde Exotik“<sup>755</sup> gedient.

---

<sup>751</sup> Vgl. KABAKOV 1995a, S. 27. u. 35.

<sup>752</sup> KABAKOV 1995a, S. 16.

<sup>753</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 61.

<sup>754</sup> Vgl. WALLACH 1996, S. 86: „The installation, *Life of Flies*, which came to its most complete realization at the Kunstverein Cologne in March 1992, started life a decade earlier as Kabakov’s original spurious ‚Expo-Art‘ exhibition for the Pushkin Museum.“ In seiner Einführung *Die Ausstellung „Fliege mit Flügeln“* versucht das fiktive Kuratorenteam hingegen glaubend zu machen, dass es sich bei der Präsentation im Puškin-Museum bereits um eine Ausstellungsübernahme handelt: „Die Ausstellung wurde in den Jahren ’81-’82 konzipiert und verwirklicht. Sie wurde in Budapest ausgestellt (Mai ’82, Staatl. Universität; Juli ’82, Internationales Festival der nicht-visuellen Kunst, Ungarn).“ KABAKOV 1992, S. 149.

<sup>755</sup> KABAKOV 1995a, S. 38.

### III.2.4 Aus einer Mücke (Fliege) einen Elefanten machen.<sup>756</sup> Zum Motiv der Fliege

Zentrum der Installation ist die schematische Zeichnung der Fliege, die an eine Abbildung in einem Biologiebuch erinnert (Abb. 36). Sie ist das einzige Bild in der Installation, exponiert an der Stirnseite des Raumes, während die Kommentare der fiktiven Protagonisten zu Blöcken oder Reihen zusammengefasst sind. Der Zeichnung verdankt die Installation auch ihren Titel.



Abb. 36: Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, o. J., Zeichnung der Fliege

Erstmals findet sich das Motiv der Fliege in Kabakovs Gemälde *Die Fliegenkönigin* (*Koroleva mych*, 1965) – ein Trompe l'œil, das vortäuscht, eine übergroße Fliege hat sich auf ein abstraktes Gemälde gesetzt. Anfang der 1990er Jahre taucht das Motiv oft in seinen Installationen auf: „Zu dieser Zeit ‚begeisterte‘ ich mich stark für Fliegen und suchte die ganze Zeit, wo man sie einbauen könnte.“<sup>757</sup> Kabakovs Vorliebe für das Insekt kulminiert in der Installation *Das Leben der Fliegen* (1992 im Kölnischen Kunstverein). Darin fasst er z. T. schon anderorts gezeigte Installationen zusammen – darunter auch *Fliege mit Flügeln*.

Die Installation *Das Leben der Fliegen* erstreckt sich über vier Räume (Abb. 37). Zwei Räume imitieren eine Wissenschaftsausstellung: Im ersten Raum präsentiert Kabakov Texte auf Schautafeln und Lesepulten. Diese versuchen den Einfluss der Fliegen auf die Wirtschaftswelt und den Finanzmarkt nachzuweisen, auf die politische Weltlage sowie auf die Kunst. Gemäß der Konvention des Wissenschaftsbetriebs sind die Behauptungen mit internationalen Forschungsdaten unterfüttert. Kabakov stellt empirische Studien vor, die angeblich an berühmten Universitäten durchgeführt worden

<sup>756</sup> Auf Russisch wird im Unterschied zum Deutschen nicht aus einer Mücke, sondern aus einer Fliege ein Elefant gemacht: (gelat' iz muchi slona). Die Bedeutung der Redewendung ist aber die Gleiche – etwas maßlos übertreiben.

<sup>757</sup> KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 461.

sind: z. B. an der Yale Universität zum Einfluss der Fliegen auf die wirtschaftliche Konjunktur, in Straßburg zum Zusammenhang zwischen dem Körperbau der Fliege und der politischen Machtverteilung auf dem Globus, in Krakau zur Ähnlichkeit zwischen dem Flug der Fliege und der Augenbewegung bei der Bildbetrachtung, oder in Massachusetts zur Analogie zwischen dem Summen der Fliege und einer Komposition von Bach.

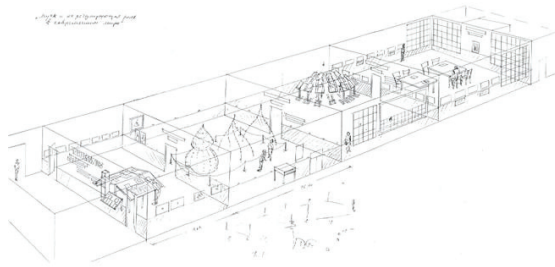


Abb. 37: Ilya Kabakov: *Das Leben der Fliegen*, 1992, Entwurfszeichnung

In zweiten Raum konzeptualisiert Kabakov Russland als Heimat der Fliegen.<sup>758</sup> An der Decke hängen Konstruktionen aus Fäden und Fliegen (aus Plastik) und an den Wänden Zeichnungen, auf denen die dreidimensionalen Gebilde schematisch dargestellt und erläutert sind. Wie im ersten Raum wird die Behauptung, Russland als Fliegenstätte, „in äußerst ernster ‚wissenschaftlicher‘ Art [...] akademisch genau, streng und pedantisch präsentiert“<sup>759</sup>. Auch hier soll eine empirische Studie der absurden These Seriosität verleihen – angeblich ist sie 1991 in der Zeitschrift der Akademie der Wissenschaften der UdSSR veröffentlicht worden, sie habe den negativen Einfluss der sogenannten Zivilisation F auf die russische Bevölkerung nachgewiesen.<sup>760</sup>

<sup>758</sup> Es handelt sich um die leicht veränderte Neuauflage der Installation *Meine Heimat. Die Fliegen* (1991 in der Galerie Wewerka & Weiss Berlin). Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 278ff.

<sup>759</sup> KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 279.

<sup>760</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 283: „Hat die F auf eine ganz bestimmte destruktive Art und Weise auf den gesamten anthropologischen Komplex Einfluß, indem sie ökonomische Strukturen und Verflechtungen in dieser Region zerstört? Selbstverständlich wäre es verfrüht, in dieser komplizierten Situation schon endgültige Schlußfolgerungen zu ziehen. Nichtsdestotrotz erscheint die andauernde Depressivität in gewissen Regionen (Zentralrußland und Trans-Ural) vor dem Hintergrund dieser neuen Entdeckungen in einen ganz anderen Licht: die fehlende energetische Spannkraft, die sich ständig wiederholende Zerstörung wirtschaftlicher und anderer Beziehungen, die bisher von scheinbar unerklärlichen, irrationalen Ursachen herrühren schienen.“

In dritten Raum ist eine Version der Installation *Konzert für eine Fliege*<sup>761</sup> zu sehen: Sie besteht aus Notenständern in einem Halbkreis; auf ihnen liegen je eine Zeichnung, ein Text und Notenblatt, grau kartoniert; über der Formation hängt an einem Faden eine Fliege. Außerdem gibt es in dem Raum *Tabellarische Poesie*: Sie besteht aus einer weißen Tafel (2,60 x 4 m) und 40 Kommentaren; auf der Tafel selbst ist eine Tabelle mit Wörtern und eine übergroße Fliege zu sehen. Die Fliege soll, so Kabakov, in Zick-Zack-Wegen über die Tabelle wandern und die Wörter zu einer Art Zufallspoesie verbinden.<sup>762</sup>

Unter dem Titel *Die Fliege als Gegenstand und Grundlage des philosophischen Diskurses* ist im vierten Raum die Installation *Fliege mit Flügeln* zu sehen (Abb. 38), die eine Kunstaussstellung imitiert.



Abb. 38: Ilya Kabakov: *Das Leben der Fliegen*, 1992, Ausstellungsansicht (Raum IV: *Die Fliege als Gegenstand und Grundlage des philosophischen Diskurses*), Kölner Kunstverein, Köln

In Anbetracht der Bescheidenheit des Themas wirkt die in der Installation in Gang gesetzte Diskursmaschinerie maßlos übertrieben. Lächerlich ist nicht die Fliege als solche, sondern dass sie Gegenstand solch intensiver Bemühungen wird – Form und Inhalt kollidieren miteinander. In der ungebremsten Schwatzlust werden Lehrsätze zu Leerformeln, die Figuren sprechen in einer Sprache, die vorsätzlich umständlich und schwer verständlich ist, Einfaches wird kompliziert und Triviales schwierig ausgedrückt. Zu den Satzgirlanden gesellt sich die Flut empirischer Daten, die alles belegen soll. Damit hinterlässt die Installation den Eindruck, hier wird unter dem Signum der Wissenschaftlichkeit viel Bedeutungslosigkeit produziert, sie demonstriert im wahrsten

<sup>761</sup> Es handelt sich um eine leicht veränderte Neuauflage der Installation *Konzert für eine Fliege* (1986 im Schloss Götzental in Dierikon) Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 114ff. Unter demselben Titel hat Kabakov zusammen mit Vladimir Tarasov eine weitere Installation realisiert (1992 im Schloss von Oiron). Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 460ff.

<sup>762</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 41ff.

Sinne des Wortes, wie man aus einer Mücke (auf Russisch: aus einer Fliege / gelat' iz muchi slona) einen Elefanten macht.

Im Unterschied zur rotbraun-weißen Farbgebung in Hannover ist in Köln die Decke und der obere Teil der Wände der Installation grau gestrichen, der untere Teil der Wände braun. Trübe Glühbirnen beleuchten die Szenerie. Über den Türen, die die Räume miteinander verbinden, sind Wandaufschriften, die in serifenloser, brauner Schrift Klassiker der Wissenschaft zitieren.

Einrichtung und Farbgebung spielen in Köln, so Kabakov, auf ein Heimatmuseum in der russischen Provinz an:

Alles zusammen erzeugt eine Atmosphäre unsäglich Langeweile. Sie ist so groß, daß auch die Fliegen daran sterben', wie man im Russischen sagt. Derartige Ausstellungen werden bei uns häufig unter dem Motto ‚Neues in Wissenschaft und Technik‘ veranstaltet.<sup>763</sup>

Damit legt Kabakov selbst eine Interpretation nahe, nämlich *Das Leben der Fliegen* als Parodie auf den sowjetischen Wissenschafts- und Ausstellungsbetrieb zu verstehen, der mit seiner piefigen Aufmachung seine Adressaten offenbar in den Schlaf wiegte.

Groys hebt auf die semantische Vielfalt des Motivs ab, für ihn ist Kabakovs Fliege ein Leerzeichen, das nichts bezeichnet und daher alles bezeichnen kann.<sup>764</sup> Für Hansen-Löve manifestiert sich hingegen in der Fliege das negative Selbstbild Russlands, dem sich Attribute wie identitätslos, nomadisch und parasitär zuschreiben lassen.<sup>765</sup> Sein Gegenüber bildet der Bienenstaat – ein geordneter Trupp, statt zufälliger Haufen – der den „Westen“ symbolisiert.<sup>766</sup>

Wenn Kabakov z. B. in der Installation *Meine Heimat. Die Fliegen* (Raum II in der Installation *Das Leben der Fliegen*) Russland als „Reich der Fliegen“ konzeptualisiert, parodiert er den russischen Minderwertigkeitskomplex – ein Narrativ, das sich mindes-

---

<sup>763</sup> KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 368.

<sup>764</sup> Vgl. GROYS 1992, S. 17.

<sup>765</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 438: „Alle Projektionen des Fremden, Anderen, Bedrohlichen treffen auf sie [die Fliegen – M. S.] zu: Die Fliegen pflanzen sich unregelmäßig und massenhaft fort und bedrohen damit den Lebensraum der Einheimischen, der Hochkultur; sie sind überall und nirgends (wie die Zigeuner), sie verzehren Aas, d. h. sind sekundäre, parasitäre (Un-)Wesen; sie sind Krankheitsüberträger, verfügen über keine geregelte Sprache, gleichen eine der anderen, sind völlig nutz- und ziellos und kurzlebig (Eintagsfliegen). Diese Projektionen des Fremden kann [...] ideal der Selbstkonzeptualisierung Rußlands bzw. der Sowjetunion als ‚Land des Mülls und der Fliegen‘ dienen. [...] Fliegenhaft ist Russland als Stätte der Unbehauenen und Entwurzelten, der Nomaden – daher auch die Gruppenbezeichnung ‚Noma‘ [...]“

<sup>766</sup> Vgl. Kabakov in KABAKOV/GROYS 1996, S. 64f.



tens bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt.<sup>767</sup> Mitunter kostümiert er sich selbst als Fliege, wie z. B. in dem Film *A Meeting* (1997, Abb. 39), den er gemeinsam mit dem niederländischen Künstler Jan Fabre realisierte. Darin debattieren auf dem Dach eines New Yorker Hochhauses Kabakov als Fliege und Fabre als Käfer verkleidet über die Kunst und das Leben. Nicht nur die Kostümierung lässt die Debatte lächerlich wirken, sondern auch das babylonische Sprachgewirr, Kabakov spricht Russisch und Fabre Flämisch. Auch in *A Meeting* steht die Fliege für Heimatlosigkeit und das Fehlen einer Identität.<sup>768</sup> Als Fliege kostümiert erscheint der sich (im „Westen“) als Künstler mit gehörigem Minderwertigkeitskomplex inszenierende Kabakov nun selbst als Autor-Personage. Man weiß nicht so recht, was hier Autor und was Figur ist.



Abb. 39: Jan Fabre und Ilya Kabakov: *A Meeting*, 1997, Video o. 16 mm Film

Eine weitere Lesart des Fliegenmotivs lässt sich ergänzen: Oft taucht der Zweiflügler auf, wenn Kabakov wissenschaftliche Konventionen aus dilettantischer und provinzieller Perspektive ad absurdum führt. Anders als für Kosuth stellt der Positivismus für Kabakov kein Leitbild dar. Laut Hansen-Löve knüpft er mit der pseudo-

<sup>767</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 279: „Unter dem gemeinsamen Titel ‚Meine Heimat‘ wurde von der Galerie Wewerka & Weiss, [...] eine Reihe von Ausstellungen konzipiert und an verschiedenen Orten durchgeführt. Zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich bei diesem Thema sofort an gemeine Fliegen dachte und an eine Installation daraus. [...] Ich suchte nach einer Antwort: Warum ist und war das Leben in meiner Heimat schon immer, bis in die entfernteste Vergangenheit, so unendlich schlecht und qualvoll, so sinnlos und hoffnungslos traurig? Ich fand keine inneren Gründe, dafür aber äußere: Über dem gesamten Territorium von Minsk bis Swerdlowsk hängt ein riesiges Reich der Fliegen, das sich bis ins All erstreckt.“ Vgl. Kap. „Russland und der ‚Westen‘“, S. 208ff. u. Kap. „Von Komplexen geplagt. Das Narrativ der Minderwertigkeit“, S. 211ff.

<sup>768</sup> Vgl. KABAKOV 1999, S. 190ff: „Ich habe kein Gefühl meiner eigenen Identität. [...] Auch die Fliege hat kein Gefühl ihrer eigenen Identität. [...] Außerdem habe ich kein Gefühl einer örtlichen Beständigkeit [...]: einer Wohnung, eines Ateliers, einer Stadt. Letztlich auch nicht eines Landes ... Genau wie die Fliege kann ich mich überall niederlassen. [...] Eine weitere Entsprechung ist das Gefühl der Unzulänglichkeit, der Bedeutungslosigkeit. Eine Fliege ist ein hässliches kleines Ding, abstoßend, eklig anzusehen ... Das ist meine subjektive Erfahrung meiner selbst.“ Vorläufer des Fliegenmotivs ist das der Ameise, auch sie verkörpert Kabakovs vermeintlichen Minderwertigkeitskomplex. Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 51: „Die Ameise war ich selbst. Ich hatte damals das stechende Gefühl, als sei ich ein hilfloses, schutzloses Käferchen, klein und unscheinbar wie ein aus dem Blickfeld verschwindendes Pünktchen. Es war eine Art inneres, authentisches Selbstporträt.“

wissenschaftlichen Inszenierung in *Das Leben der Fliegen* an die Obëriuty an: „Nicht zufällig spielt die Fliegensymbolik bei den Obëriuty eine zentrale Rolle in ihrer Philosophie des Zufalls und der Dekonstruktion des Theoretischen bzw. Wissenschaftlichen überhaupt [...].“<sup>769</sup> Allerdings zielen Daniil Charms’ Parodien im Stil von Kinderbüchern nicht allein auf die Wissenschaftsgläubigkeit in der Sowjetunion, ebenso verlachen sie das Sprachmodell eines Freges, Russells oder Wittgensteins, die in der Alltagssprache eine Gefahr für das (wissenschaftliche) Denken sehen.<sup>770</sup> Für Charms ist die Welt nicht, was der Fall ist (wie für den frühen Wittgenstein), vielmehr stellt sie sich als System von (grausamen) Zufällen dar. Die Obëriuten lassen sich dem Antipositivismus in Russland zuordnen, wie ihn Jakobson der russischen Philosophie des 19. Jahrhunderts attestiert. Übrigens greift auch Wittgenstein auf das Motiv der Fliege zurück, und zwar genau in dem Moment, in dem er feststellt, dass alles nach den Gesetzen der Logik zu beurteilen, nirgendwohin führt. Dementsprechend versucht er in den *Philosophischen Untersuchungen* nicht mehr, die Bedeutung eines Wortes logisch festzunageln, sondern die Regeln des Sprachgebrauchs zu erforschen, ein Vorhaben, das er wie folgt zusammenfasst: „Was ist dein Ziel in der Philosophie? Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.“<sup>771</sup>

Neben dem negativen Russlandkonzept verkörpert die Fliege bei Kabakov also das Zufällige und Chaotische, dass sich allzu viel wissenschaftlicher Systematik widersetzt. Sozusagen schlägt er damit in der Installation *Das Leben der Fliegen* zwei Fliegen mit einer Klappe.

### III.2.5 Zur Relation von Bild und Wort bei Kabakov

Kosuth ist der Auffassung, dass verbales und visuelles Zeichen in den Neonarbeiten dasselbe sagen bzw. zeigen. Die unterstellte Tautologie erlaubt es ihm, das Ikon für redundant zu erklären, er schließt es von der *Protoinvestigation* zur *Second Investigati-*

---

<sup>769</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 488. Die Obëriuten gelten Ende der 1920er Jahre als letzte Avantgarde in der Sowjetunion, sie fielen Anfang der 1930er Jahre dem Stalinismus zum Opfer. Die Bezeichnung Obëriu steht für „Vereinigung der realen Kunst“ (Ob’edinenie real’nogo iskusstva). Zu den Obëriuty zählen u. a. die Dichter Daniil Charms und Alexandr Vvedenskij. Sie distanzierten sich sowohl von der selbstreferentiellen Wortkunst des Futurismus als auch von der Referentialität des staatlich verordneten Realismus. Real bedeutete für die Obëriuty die Aufhebung der Trennung zwischen (öffentlicher) Kunst und (privatem) Leben: Oft ist unklar, ob es sich um ein Gedicht, Theaterstück, eine Miniaturprosa, eine flüchtige Notiz, einen persönlichen Brief oder ein Gespräch zwischen Freunden handelt.

<sup>770</sup> Vgl. NIEDERBUDE 2006, S. 93.

<sup>771</sup> WITTGENSTEIN 2006a, S. 378 (Satz 309).

on aus seinen Arbeiten aus. Unter Rekurs auf Wittgensteins *Tractatus* träumt er von einer Idealsprache, die es ermöglicht, Kunst präzise und objektiv zu fassen. Ein solches Sprachmodell missversteht die grundsätzliche Funktion von Sprache. Sie dient nicht nur der (Selbst-)Erkenntnis, vielmehr entwickelt sich Sprache aus dem Bedürfnis, sich anderen mitzuteilen und verständlich zu machen.

Auch wenn *Fliege mit Flügeln* im Gegensatz zu anderen Installationen von Kabakov durch ihre Textlast hervorsticht, ersetzt auch hier das Wort das Bild nicht vollends, vielmehr kombiniert Kabakov sie in Form einer Zeichnung und Kommentaren zu ihr. Die Protagonisten der Installation geben sich außerdem skeptisch, was die Konvertierbarkeit vom Visuellen ins Verbale betrifft. So erinnert sich der fiktive Psychologe in seinem Beitrag *Ein Bild mit Untertitel* an ein Kinderbuch, bei dem ihn die tautologische Beziehung zwischen Illustration und Legende verunsicherte: Obwohl das Bild angeblich zeigte, was der Text sagte, bekam es „mit der Beschriftung keinen Sinn [...] und [wurde – M. S.] durch sie weder einfacher noch klarer“<sup>772</sup>. Zwar sagte der Text etwas, aber er sagt eben nichts (darüber) aus: „Ein Rätsel mit einer Erklärung darunter, die nichts erklärt“.<sup>773</sup> Der fiktive Psychologe zog daraus den Schluss: „Das Bild aber hält sein Geheimnis verborgen – es schweigt“.<sup>774</sup>

Ein Unterschied zwischen Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus lässt sich am Verhältnis von Verbalen und Visuellen festmachen: Für Künstler wie Kosuth erklärt der Text das Bild, womit dieses überflüssig wird. Dagegen verwenden die Moskauer Konzeptualisten Texte in ihren Arbeiten dazu, das Bild einer abschließenden Erklärung zu entziehen. Während Kosuth das Bild durch das Wort substituiert, kombiniert Kabakov beide. Diese Kombinationslust basiert auf der Einsicht, dass Bild und Wort inkommensurabel sind. Ekaterina Degot stellt Kabakov in die Tradition der (russischen) Romantik,<sup>775</sup> andere weisen auf die Nähe zum belgischen Surrealismus von René Magritte hin.<sup>776</sup>

---

<sup>772</sup> KABAKOV 1992, S. 75.

<sup>773</sup> KABAKOV 1992, S. 79.

<sup>774</sup> KABAKOV 1992, S. 77.

<sup>775</sup> Vgl. DEGOT 1995, S. 148f.

<sup>776</sup> Vgl. BAKŠTEJN 1993, S. 61, WALLACH 1996, S. 45 sowie SCHOLZ 1998, S. 24: „Anstatt einen Text eindeutig zu „erklären“ [...], sprengten Kabakovs freie Arbeiten diese Konsistenz dadurch, daß die Bildelemente sich in eigenständigen Konstellationen anordneten: zusätzliche Inschriften gaben vor, bildliche Sachverhalte zu erläutern, brachten aber völlig unerwartete Benennungen. [...] Dieses Verfahren brachte Kabakov in den Ruf, ein sowjetischer Magritte zu sein, und als um 1970 sprachanalytische Werke von Kosuth in sowjetischen Künstlerkreisen rezipiert wurden, schien die Verwandtschaft zur Konzeptkunst auf der Hand zu liegen.“

So haben sowohl Magritte als Kabakov eine Vorliebe für das Alltägliche, sei es das bürgerliche oder sozialistische Interieur. Außerdem reden bei beiden Wort und Bild aneinander vorbei. Das bekannteste Beispiel ist wohl Magrittes *Verrat der Bilder* (*L'attribution des images*, 1929): Auf dem Bild ist für jedermann erkennbar eine Pfeife zu sehen, darunter aber der Satz zu lesen: „Dies ist keine Pfeife.“ Das Gesagte dementiert das Gezeigte und umgekehrt, abgezeichneter und bezeichneter Gegenstand widersprechen sich. Die durch das Demonstrativpronomen forcierte Zusammengehörigkeit von Bild und Text (ob als Illustration oder Legende) bestätigt sich nicht. Magritte weist eine Interpretation zurück, die sieht, was auf dem Bild ist, nicht aber das Bild selbst, denn das (Ab-)Bild eines Gegenstandes ist nicht mit diesem identisch, auch wenn man mitunter sagt: Das ist ...

Magrittes Repräsentationskritik schließt sowohl das visuelle als auch das verbale Zeichen ein. Nach seiner Zeichentheorie *Die Wörter und die Bilder* (*Les mots et les images*, 1919) können im Prinzip jedes Wort und Bild jeden beliebigen Gegenstand repräsentieren, ihre Beziehung zum Referenten ist arbiträr: Sowohl die visuelle als auch die verbale Repräsentation der Gegenstände beruht auf Konventionen und wird nicht durch diesen determiniert. Auch bei Magritte fällt somit der Referent aus der (Bild-)Sprache heraus, man erinnere sich an Wittgensteins Käfer oder Freges Morgen- und Abendstern. So verwundert es nicht, dass Michel Foucault in seiner Lektüre der Pfeifenbilder (*Dies ist keine Pfeife / Ceci n'est pas une pipe* 1968/73) dann die Frage stellt: Gibt es einen solchen Referenten, existieren die Gegenstände unabhängig von den Zeichen überhaupt? Für Foucault verweisen Magrittes Pfeifenbilder auf nichts hinter der Oberfläche der Repräsentation, womit der Referent gewissermaßen in Rauch aufgeht<sup>777</sup> – eine Auffassung, die wir in ähnlicher Weise bei Kabakov finden.<sup>778</sup>

Groys führt bereits den Ikonoklasmus der Conceptual Art auf den Verlust des Referenten zurück: So bezeichne der Ismus gewöhnlich Künstler, „die anstelle von Bildern Texte benutzen“, weil sie „den Glauben an die Fähigkeit des Bildes, direkt auf die

---

<sup>777</sup> Vgl. FOUCAULT 1983, S. 40f: „Die Ähnlichkeit ordnet sich dem Vorbild unter, das sie vergegenwärtigen und wiedererkennen lassen soll; die Gleichartigkeit läßt das Trugbild (*simulacrum*) als unbestimmten und umkehrbaren Bezug des Gleichartigen zum Gleichartigen zirkulieren. [...] Sobald sich auf ein und denselben Gemälde zwei durch Gleichartigkeit aneinandergereihte Bilder befinden, ist die äußere Referenz auf ein Modell – vermittelt der Ähnlichkeit – erschüttert, verunsichert, in Frage gestellt.“ Mehr zur Triade Signifikat – Signifikant – Referent bei Magritte und Foucault vgl. LÜDEKING 1996, S. 60.

<sup>778</sup> Vgl. Kap. „Entmaterialisierung auf Russisch“, S. 196ff. und Kap. „Die Referenzlosigkeit der Zeichen“, S. 198ff.

Wirklichkeit zu verweisen, verloren“<sup>779</sup> haben. Im Moskauer Konzeptualismus weitet sich dieser Ikonoklasmus der Conceptual Art zur Repräsentationskritik aus, die bildliche und sprachliche Darstellungen gleichermaßen umfasst.

Der zweite Text des fiktiven Psychologen (*Die Ameise*) spielt auf diesen Ikonoklasmus an – wenn der vermeintliche Autor des Textes lang und breit schildert, dass die Zeichnung der Fliege bei ihm unwillkürlich Erinnerungen wachgerufen habe an Sommerabende, die er mit Freunden auf einer Datscha verbrachte, wo ein vergleichbare Illustration mit einer Ameise hing: „die AMEISE [...] nahm das Feld der Aufmerksamkeit im Raum ein, das eigentlich nach Platz und Rang einer ganz anderen Sache gebührt hätte. Es ist klar, welcher Sache – einem Bild.“<sup>780</sup> Folgt man der Analogie, so deutet die Zeichnung in der Installation *Fliege mit Flügeln* auf die Abwesenheit des Bildes. In ähnliche Richtung weisen auch die Kommentare. Kabakov platziert sie wie Gemälde oder Grafiken gerahmt an den Wänden des Ausstellungsraumes, also an einem Platz und in einem Format, die konventionell mit Bildern assoziiert sind.

In einem Gespräch mit Groys anlässlich der Installation *Das Leben der Fliegen* weist Kabakov ikonoklastische Gesten wie die von Kosuth zurück:

Versuche des Bildersturms werden bis heute unternommen. Jedoch ohne Erfolg [...]. Das Bild konnte nicht besiegt werden. Es existiert in der Tiefe und im Kern der heutigen bildenden Kunst als ein Ding, das an seine Vergangenheit erinnert.<sup>781</sup>

Das mag in erster Linie für Kabakovs Installationen gelten, in denen er oft eigene Bilder rekonzeptualisiert, indem er sie fiktiven Künstlern zuschreibt, deren Ausstellung man vermeintlich sieht. Der Betrachter soll in seinen Installationen wieder „im Inneren des Bildes“ sein und abermals „in die Welt jenseits des Spiegels“ fallen.<sup>782</sup> In diesem Zusammenhang bemüht er selbst den Surrealismus als Vorbild.<sup>783</sup>

---

<sup>779</sup> GROYS 1995b, S. 213.

<sup>780</sup> KABAKOV 1992, S. 71. Zwar ist der Text in einem autobiografischen Tenor gehalten, Wallach erkennt jedoch, dass es sich um einen fiktiven Erzähler handelt, wenn sie den Beitrag als Schilderung einer authentischen Erfahrung (miss-)versteh: „For many years, Kabakov and his friends had been talking around this issues, particularly in the Bulatov dacha, where tacked to a wall was a reproduction of a 1950s children’s book cover torn from some catalogue.“ WALLACH 1996, S. 42.

<sup>781</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1992, S. 179.

<sup>782</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1992, S. 191.

<sup>783</sup> Vgl. Kabakov in GROYS/KABAKOV 1992, S. 193: „Meiner Ansicht nach ist es hier äußerst angebracht, sämtliche Termini der Surrealisten zu verwenden: der Traum, die Nacht, das Scheinbare, das Sonderbare – all das ist ständig in der Installation gegenwärtig. [...] Ich möchte damit sagen, daß es hier ziemlich viel Gemeinsames mit den surrealistischen Arbeiten gibt.“

### III.2.6 Kabakovs Expo-Art im Vergleich zur Institutionskritik

*Fliege mit Flügeln* imitiert eine Kunstaussstellung durch den Einsatz von Passepartout, Rahmen, Hängeplan und Plakat, die als Marker fungieren. Indem sie Mechanismen der Rahmung bewusst machen, verweisen sie auf Ort, Art und Weise, wie und wo Kunst gewöhnlich präsentiert wird. Texte, die an Besucherkommentare und Katalogbeiträge erinnern, vermitteln den Anschein, als finde hier eine Ausstellung statt. Die Erzähler und Figuren fungieren als Modelle. Als Macher der vermeintlichen Ausstellung füllen sie die Rollen derjenigen aus, die an der Vermittlung von Kunst mitwirken. Kabakov thematisiert die Ausstellung als Medium – von der Konzeption über die Präsentation bis hin zur Rezeption. Darauf spielt das *Vorwort* des fiktiven Museumsdirektors an:

Die hier vorgestellte Exposition ist ein typisches Beispiel für die Kunstrichtung des sogenannten ‚Konzeptualismus‘, genauer gesagt für eine seiner Strömungen, die in der heutigen Zeit ganz besonderen Auftrieb bekommt – die ‚Expo-Art‘. [...] Einer der ersten Theoretiker und Erforscher von ‚Expo-Art‘, der bekannte Moskauer Kunsthistoriker und Kunstkritiker, A. Rappoport, äußerte sich dazu folgendermaßen: ‚Für mich ist ‚Expo-Art die Kunst der Exposition selbst, d. h. inhaltliches Spiel mit dem Ausgestelltsein selbst und mit seinem verborgenen Sinn. Faktisch erwächst sie aus der Idee des Rahmens, aus der Vorstellung von einem äußeren Kontext.‘ [...] Hier wird uns eher die Idee des ‚Exponierens‘ selbst vorgestellt, eine Ausstellung in reiner Form sozusagen.<sup>784</sup>

In Ansätzen führt schon Kosuth in der *Second Investigation* die Abhängigkeit der Kunst von ihrem institutionellen Kontext vor, bleiben die Auszüge aus Rogers *Thesaurus* in den Medien oder im öffentlichen Raum doch ohne diesen unverständlich.<sup>785</sup> Kabakov arbeitet in *Fliege mit Flügeln* institutionelle Ein- und Ausschlussmechanismen heraus, er zeigt, dass die (Kunst-)Geschichtsschreibung selbst dem historischen Wandel unterliegt. So nimmt er z. B. die Ökonomie von Status und Begehren in den Blick, besser gesagt aufs Korn, wenn er seine Figuren über ihre persönlichen Motive erzählen lässt.

So bekennt sich das fiktive Kuratorenteam (darunter Kabakov als erzählte Figur) in seiner Einführung *Die Ausstellung „Fliege mit Flügeln“* zu seinem Dilettantismus, was für Künstler heute üblich sei; „(oftmals üben sie andere Berufe aus) – insofern sind die Mitglieder der hier vorgestellten Gruppe ‚IV-80‘ sehr typisch“<sup>786</sup>. Ziel der Ausstellung sei es, die eigene Schwatzlust zu professionalisieren. Das fiktive Kuratorenteam begründet dies mit der Tendenz in der Gegenwartskunst, nach der „völlig unbekannte

<sup>784</sup> KABAKOV 1992, S. 145.

<sup>785</sup> Vgl. Kap. „Streitpunkt Kontext“, S. 121ff.

<sup>786</sup> KABAKOV 1992, S. 145.

Menschen, darunter oft auch Unprofessionelle, zu Berühmtheiten und Idolen der zeitgenössischen ‚Modern Art‘ geworden sind<sup>787</sup>; man fühlt sich an Andy Warhols Ausspruch *In the future, everyone will be famous for 15 minutes* (1968/79) erinnert. Unterstützt wird das Kuratorenteam von dem Kunsthistoriker, der in seinem Text *Warum wir beschlossen haben, die Ausstellung im Puschkinmuseum zu veranstalten* die Wahl des Ausstellungsortes damit rechtfertigt, dass es für Künstler darauf ankomme, ins Museum zu gelangen: „Der Traum und die Hoffnung eines jeden Schöpfers ist es wohl, sich im Museum wiederzufinden und so künstlerische Unsterblichkeit zu erringen.“<sup>788</sup>

Den Ausstellungsmachern fehlt somit der museumsstürmerische Impetus, wie er etwa für die Avantgarde charakteristisch ist, sie wollen nicht aus dem Museum raus, sondern rein. Der neoklassizistische Bau des Puškin-Museums, das neben der Tretjakov-Galerie in Moskau, der Eremitage und dem Russischen Museum in St. Petersburg zu den vier größten Museen in Russland gehört, scheint der angemessene Rahmen für solch ehrgeizige Ambitionen zu sein. Neben der institutionellen Legitimation bedarf es noch einer diskursiven, um sich in die Kunstgeschichte einzuschreiben, so die Auffassung des Kuratorenteam: „Es blieb nur noch, das ganze als irgendeine ‚Art‘ zu bezeichnen. Wir glaubten, daß man in der Moderne kein Künstler sein muß, um in die Geschichte der zeitgenössischen Kunst einzugehen.“<sup>789</sup> Mit Expo Art meint das Kuratorenteam, ein Label erfunden zu haben, um Geschichte zu schreiben.

Kabakov parodiert hier die Selbstermächtigung von Künstlern wie Kosuth; auch das Kuratorenteam nimmt seine Kanonisation selbst in die Hand, anstatt abzuwarten, bis man es für berühmt genug hält. Solcherart Selbstermächtigung ist nicht nur verwerflich, zweifelt sie doch die institutionell verbürgte Autorität des Museums an, zu entscheiden, was als Kunst gilt und was nicht. Die Installation *Fliege mit Flügeln* demonstriert, dass es weniger die dem Werk innewohnenden Eigenschaften sind, die zur Anerkennung eines Künstlers führen, vielmehr spielen Kriterien wie der „richtige“ Ausstellungsort oder (Marken-)Name hinein, die öffentliche Aufmerksamkeit erzeugen.

In seiner Unbeholfenheit erinnert das Kuratorenteam an den Topos des „Kleinen Mannes“, der mehrfach zur Beschreibung von Kabakovs „Autor-Personagen“ bemüht

---

<sup>787</sup> KABAKOV 1992, S. 151.

<sup>788</sup> KABAKOV 1992, S. 133ff.

<sup>789</sup> KABAKOV 1992, S. 151.

worden ist;<sup>790</sup> Hansen-Löve erwähnt in diesem Zusammenhang den Begriff „pošlost“,<sup>791</sup> ohne diesen näher auszuführen. Das schwer übersetzbare Wort, das mit Gogol's Werk verknüpft ist, hat eine Vielzahl negativer Bedeutungen – angefangen von harmlosen Kitsch und Schund über Anmaßung und Fälschung bis hin zur Banalität des Bösen.<sup>792</sup> Die Ausführlichkeit und Umständlichkeit des Kuratorenteams, seine abgedroschenen Phrasen lassen an „pošlost“ denken. Interessanterweise hat der Begriff im Zuge der Moderne eine Umwertung erfahren – von traditionsbewusst zu unoriginell.<sup>793</sup> Dies führt geradewegs zum Problem der Autorschaft, zielt doch die (post-)strukturalistisch geschulte Kritik auf die Originalität des Autors.

Selbsternannte Künstler gibt es sicherlich zu jeder Zeit und an jedem Ort viele, in der sowjetischen Postmoderne stieg die Graphomanie, „die schlechte und mittelmäßige Literatur“<sup>794</sup> zur ästhetischen Praxis auf. In Anlehnung an eine Erzählung von Andrej Sinjavskij<sup>795</sup> charakterisiert Tchouboukov-Pianca den Graphomanen als Möchtegern, der das Urteil über sein Werk nicht dem Leser überlässt, vielmehr maßt er sich an, ein genialer Autor zu sein, indem er es behauptet. Graphomanische Werke zeichnen sich durch den Mangel an thematischer und stilistischer Kohärenz aus, weil der Graphomane in seinem Schreibwahn Unvereinbares aus der Literaturgeschichte, zumeist sinnentstellend kombiniert.<sup>796</sup> Seine Collagen aus literarischen Zitaten problematisieren die Autorschaft in dem Sinne, als sie kaum originell genannt werden können, vielmehr verschwimmen in der zur Schau gestellten Intertextualität die Grenzen zwischen Originalität und Epigonentum.<sup>797</sup>

Auch die Wahl des Ausstellungsortes, das Puškin-Museum, ist in *Fliege mit Flügeln* nicht zufällig: Puškin gilt als Symbol der nationalen Einheit, außerdem trug er entschei-

<sup>790</sup> Vgl. Kap. „Kabakovs Versteckspiel mit der Autorschaft“, S. 163ff.

<sup>791</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 483.

<sup>792</sup> Zum Begriff der „pošlost“ bei Gogol' vgl. NABOKOV 1990 und HEFTRICH 2006.

<sup>793</sup> Vgl. HEFTRICH 2006, S. 129: „Zunächst zur ‚pošlost‘. ‚Pošlyi‘ (von Po-iditi) heißt ursprünglich soviel wie: ‚herkömmlich‘, ‚althergebracht‘, ‚durch die Überlieferung legitimiert‘. Was solcherart durch Überlieferung legitimiert war, galt (insbesondere im kirchlichen Bereich) als gut – als schlecht hingegen das Neue, der Bruch mit der Tradition. Diese Bewertung mußte sich zwangsläufig in dem Augenblick ändern, da plötzlich das Neue von höchster Stelle zum Ideal ausgerufen wurde. Die positive Qualität der ‚pošlost‘ schlug dann infolge eines genau bestimmbar geschichtlichen Ereignisses ins Negative um: im Zug der Petrinischen Reformen.“

<sup>794</sup> TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 18.

<sup>795</sup> Es handelt sich um die Erzählung *Die Graphomanen* (*Grafomany*, 1960) von A. Sinjavskij, auch bekannt unter seinem Pseudonym Abram Terc. In dieser Erzählung nimmt Sinjavskij das Verfahren der „Autor-Personage“ vorweg, das von den Moskauer Konzeptualisten weiter entwickelt wird. Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 69 und KÜPPER 2000, S. 42f.

<sup>796</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 12.

<sup>797</sup> Vgl. ebd.



dend zur Entwicklung eines modernen Autorbegriffs in Russland bei.<sup>798</sup> Daher verwundert es nicht, dass auch die Kritiker der Autorschaft Puškin bemühen, so kommt deren Abwertung im russischen Formalismus in Ossip Briks Bonmot wunderbar zum Ausdruck: „Hätte es Puschkin nicht gegeben – der Eugen Onegin wäre trotzdem geschrieben worden.“<sup>799</sup> Im Gegensatz zur Tretjakov-Galerie in Moskau hat das Puškin-Museum einen internationalen Fokus: Während die Tretjakov-Galerie ausschließlich russische Kunst sammelt, werde „im weißen Saal des Puschkinmuseums [...] westliche Malerei ausgestellt, und das nur vom Besten“<sup>800</sup>, so der fiktive Kunsthistoriker zur Wahl des Ausstellungsortes. In historiografischen Metafiktionen dient die Raumdarstellung nicht nur der Verortung der Handlung, sondern veranschaulicht die Bedeutung von Orten für die (Re-)Konstruktion von Geschichtsbildern, und damit einhergehend kollektiver Identität.<sup>801</sup> Kabakov parodiert den Euro- bzw. Amerozentrismus – die Anmaßung Europas und der USA, sich stillschweigend als Maßstab zu setzen und andere Geschichten als minderwertige Auswüchse der eigenen Erzählung hinzustellen. Für Hutcheon sind die Figuren historiografischer Metafiktionen zutiefst exzentrisch – weniger im Sinne von schrullig, als aus dem Zentrum gefallen, dessen Hegemonie sie anfechten.<sup>802</sup> Provokativ entscheidet sich das fiktive Kuratorenteam „für eine russische, lokale Ausstellung mit den für unser Areal typischen Problemen, mit den Merkmalen, die unserer Mentalität eigen sind“<sup>803</sup>. Als lokale Eigenart attestiert es der russischen Kunst eine Vorliebe für Sprache.<sup>804</sup> Den Bezug auf Sprachmodelle, der als symptomatisch für

---

<sup>798</sup> Vgl. KÜPPER 2000, S. 37: „Puškin spielt überdies eine wichtige Rolle bei der Professionalisierung der Autorschaft. Er, der durch ökonomische Zwänge auf den Verkauf seiner Manuskripte angewiesen war [...], arbeitete erfolgreich daran, das Bild des aristokratischen Freizeitliteraten wie das des Berufsschreibers hinter sich zu lassen und durch das des autonomen Künstlers zu ersetzen [...]“

<sup>799</sup> Zit. nach KÜPPER 2000, S. 11.

<sup>800</sup> KABAKOV 1992, S. 141. Dieser Bestimmung kam das Puškin-Museum allerdings erst nach 1953 wieder nach. 1949 war die Sammlung westeuropäischer Kunst zugunsten einer Ausstellung mit Geschenken zu Stalins 70. Geburtstag entfernt worden.

<sup>801</sup> Vgl. NÜNNING 1995, S. 303ff.

<sup>802</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 130: „The ‘ex-centric’ – as both off-center and de-centered – gets attention. [...] And in American postmodernism, the different comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation. Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating – with significant change – the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Euro-centric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signals its dependence by *use* of the canon, but reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it.“

<sup>803</sup> KABAKOV 1992, S. 139.

<sup>804</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 139ff.: „Es ist nicht schwer zu erraten, daß das an uns Charakteristische, das an uns auffallende Merkmal unser Umgang mit dem Wort ist. [...] Unser ‚Wort‘ liebt keinen Widerstand. [...] Unser Wort muß über eine alles zerschmetternde Macht verfügen. [...] Aus dem Nichtsein macht es das Dasein, aus dem Nichtexistierenden das Existierende. Unser gesprochenes Wort

die Conceptual Art gilt, deutet es als Merkmal des russischen Konzeptualismus um, wobei es auf die performative Dimension von Sprache abhebt – Wirklichkeit(en) nicht nur darzustellen, sondern herzustellen.<sup>805</sup>

Kabakovs Installation weist auch Parallelen auf zu Marcel Broodthaers' *Museum für Moderne Kunst, Abteilung Adler* (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, 1968-72, Abb. 40).<sup>806</sup> Sowohl bei Broodthaers als auch bei Kabakov steht ein Tier im Zentrum, jedoch heben beide weder auf den Wandel noch die Vielfalt der Adler- und Fliegensymbolik ab – derartige Unterfangen werden wohl eher parodiert. Beide repräsentieren einen Gegenstand, den es nicht gibt: Ohne Ort und Sammlung ist Broodthaers' Museum eine Fiktion, die in erster Linie als Konzept und Dokument existiert, ebenso fiktiv ist Kabakovs Ausstellung, die primär eine Erzählung über eine solche ist. Nicht zuletzt beziehen sich beide auf das 19. Jahrhundert: Broodthaers rekonstruiert den romantischen Kunstbegriff, wie er durch das Museum institutionalisiert worden ist.<sup>807</sup> Kabakovs Figuren spielen auf die russische Literatur und Philosophie des 19. Jahrhunderts an. *Fliege mit Flügeln* legt offen, dass hausgemachte Vergleiche Russlands mit dem „Westen“ auf ein Narrativ zurückgreifen können, das aus dem 19. Jahrhundert stammt.<sup>808</sup>



Abb. 40: Marcel Broodthaers: *Der Adler vom Oligozän bis heute*, 1972, Detail, Städtische Kunsthalle Düsseldorf

---

ist viel größer als die Tat, viel größer als der Gegenstand. [...] Letztendlich wird es als die einzig existierende Realität wahrgenommen.“

<sup>805</sup> Vgl. Kap. „Mit Wort und Tat: Performativität bei Kabakov“, S. 201ff.

<sup>806</sup> Für eine ausführliche Analyse von Broodthaers' *Museum für Moderne Kunst, Abteilung Adler* vgl. BORGERMEISTER 1988 und CRIMP 1996.

<sup>807</sup> Vgl. CRIMP 1996, S. 224: „Denn es war zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als die ‚romantische Disposition‘, auf die Broodthaers konstant als Quelle des zeitgenössischen Kulturverhaltens hinweist, die Kunst erfaßte und sie mit einem dauernd verfügbaren Alibi für ihre Entfremdung von der sozialen Realität ausstattete. Und zur gleichen Zeit trat das Museum auf, um dieses Alibi zu institutionalisieren.“

<sup>808</sup> Vgl. Kap. „Von Komplexen geplagt. Das Narrativ der Minderwertigkeit“, S. 211ff.

Buchloh zufolge travestiert Broodthaers' Museumsfiktion die Ernsthaftigkeit der Conceptual Art – ihr seriöses (Geschäfts-)Gebaren sei damit zur Farce geworden.<sup>809</sup> Wenn der fiktive Kunsthistoriker in seinem Beitrag *Konzeptualismus in Russland* die Vorliebe der Konzeptkunst fürs Didaktisieren und Kritisieren mit dem Rechtfertigungszwang in der Sowjetunion gleichsetzt,<sup>810</sup> zieht er einerseits Ideologie und Propaganda ins Lächerliche, andererseits überbietet *Fliege mit Flügeln* parodistisch den strengen Intellektualismus und unverhohlenen Moralismus, wie man ihn bisweilen bei Konzeptkünstlern antrifft. So findet auch der fiktive Philosoph in seinem Beitrag *Gnoseologischer Durst*, dass zuviel Analyse paralyisiert, und geradewegs in die „Neurose des endlosen Geredes“<sup>811</sup> führt, was *Fliege mit Flügeln* selbst demonstriert, auch der fiktive Museumsdirektor warnt in seinem *Vorwort*, dass Aufklärung auch verklärend sein kann.<sup>812</sup> Kabakovs fiktive Protagonisten argumentieren nicht in logischen Beweisketten, sondern in assoziativen (Denk-)Bildern, die weniger die Ratio denn die Imagination ansprechen, Synthese gilt ihnen mehr als Analyse. Ihre Schlussfolgerungen beruhen oft auf abwegigen, aber witzigen Begründungen. Die Texte sind in einem aphoristischen Stil verfasst, weswegen sie weder der Kunst noch der Theorie eindeutig zuzuordnen sind. Die Tragweite der Argumente steht oft im Kontrast zu ihrem parodistischen Ton, andererseits beraubt dieser sie ihrer Didaktik. Wenn die Figuren akademischen Gepflogenheiten, wie Zitat- und Quellennachweis Rechnung tragen, dann in solch übertriebenem Maße (zudem sind die Referenzen i. d. R. fingiert), dass sie eine (theorie-)politische Einschüchterungsprosa in der Kunst infrage stellen.

---

<sup>809</sup> Vgl. BUCHLOH 1990 S. 97.

<sup>810</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 123: „In Moskau eröffnete eine Ausstellung, eine ‚konzeptualistische Ausstellung‘ [...]. Ohne Einführung, ohne Erläuterung aber ist eine Ausstellung nicht denkbar. [...] Man darf nichts zeigen ohne Einführung und Erläuterung; es ist doch klar, daß sonst ‚das Volk nicht versteht‘. [...] – und das ist nicht weniger wichtig – besteht ja nicht nur die Möglichkeit, daß ‚das Volk‘ nicht versteht, sondern schlimmer noch, daß es nicht so versteht, wie es verstehen soll.“

<sup>811</sup> KABAKOV 1992, S. 113.

<sup>812</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 145ff.: „Wie viele andere zeitgenössische modernistische Strömungen zeichnet sich auch die ‚Expo-Art‘ durch heftige Provokation, Intellektualismus und Reflexion aus. Aber, wie A. Pochodajew in seiner Arbeit ‚Jenseits des Sinns‘ (Moskau, Verlag der Wissenschaft, 1982) richtig bemerkt, wird der ‚Reflexionsgegenstand immer ungreifbarer, immer unbestimmbarer. [...] All das wird in der hier gezeigten Ausstellung veranschaulicht. [...] Nicht nur, daß die zahlreichen Texte – übrigens ein Hauptmerkmal der zeitgenössischen sogenannten ‚konzeptuellen‘ Kunst – keinesfalls die Idee erklären, im Gegenteil, sie verdunkeln ihren Sinn.“

### III.2.7 Entmaterialisierung auf Russisch

In dem Text *Konzeptualismus in Russland* lässt Kabakov den angeblichen Verfasser, einen Kunsthistoriker, ausgiebig über den Konzeptualismus diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs fabulieren. In seiner Vorlesung *Über die Totale Installation* spricht er ihm die Deutungsmacht in der zeitgenössischen Kunst zu; der Kunsthistoriker entscheide letztlich, „welche Installationsidee Bestand haben und sich in den erwähnten Kontext einschreiben wird, und welche nicht“<sup>813</sup>. Wie Kosuth eignet sich Kabakov die Expertenrolle an, belässt diese Aneignung aber auf der fiktiven Ebene, während Kosuth die Macht der professionellen Betrachter anfechtet, unterläuft Kabakov diese, indem er die Profis einerseits hofiert, sie andererseits in seinen Arbeiten annektiert.

Der Text beginnt mit einem Eingeständnis: Zwar sei der Konzeptualismus in Russland ein terminologischer Import, jedoch teile er nicht viel mit seinem Vorbild:

Der Artikel trägt den Titel ‚Konzeptualismus in Rußland‘, um genauer zu sein, müßte man ihn ‚russischen Konzeptualismus‘ nennen. Denn, wie auch in vielen anderen Fällen, erhielt in unserem Fall all das, was sich auf unserem Boden niederließ, [...] bestimmte Eigenschaften und Bedeutungen, die wenig mit dem ursprünglichen Prototyp gemeinsam hatten.<sup>814</sup>

Er folgt eine Darstellung der Merkmale konzeptueller Kunst außerhalb Russlands.

So ist der fiktive Kunsthistoriker der Auffassung, die Conceptual Art gehorche dem Prinzip der Substitution – „das eine anstatt des anderen“<sup>815</sup>. Als Urszene der Conceptual Art gilt auch ihm das Ready-made *Fountain*, in dem Duchamp das Kunstwerk durch ein Alltagsobjekt ersetzt und statt einer Skulptur ein Pissoir ausstellt. Der Erzähler unterscheidet zwei Formen der Substitution: erstens, die Ersetzung des Objektes durch die Idee, und zweitens die Ersetzung musealer Räume durch alternative Ausstellungsorte.<sup>816</sup> „Konzeptualismus setzt sich [im ersten Fall – M. S.] über die Materialisierung hinweg, er sagt sich bewußt von der ‚Umsetzung‘ ab und begnügt sich mit der Fixierung der Idee, der Aufzeichnung, Beschreibung, dem Entwurf und der Skizze.“<sup>817</sup>

Kabakov lässt seinen Kunsthistoriker die gängige Geschichte der konzeptuellen Kunst erzählen, die von der Minimal Art zur Conceptual Art führt und in Duchamp ihren historischen Fluchtpunkt findet. Auf die Trennung zwischen Konzeption und Perzeption, ebenso wie zwischen Konzeption und Realisation folgt eine Beschreibung

---

<sup>813</sup> KABAKOV, 1995a, S. 97.

<sup>814</sup> KABAKOV 1992, S. 125.

<sup>815</sup> Ebd.

<sup>816</sup> Vgl. ebd.

<sup>817</sup> KABAKOV 1992, S. 125ff.

dessen, was heute unter „Post-Studio Praxis“ und „ortsspezifische Kunst“ firmiert. Darunter versteht der fiktive Kunsthistoriker den zweiten Fall der Substitution – die Abkehr von Atelier und Museum.<sup>818</sup> Selbst die damit verbundenen Erwartungen und Enttäuschungen tauchen hier als Narrativ auf, nämlich auf diese Weise den Warencharakter der Kunst aufzuheben, bis hin zu der Einsicht, dass auch die Conceptual Art ihren Markt gefunden hat.

Wie leicht zu bemerken ist, wird in beiden Fällen gemäß des Prinzips ‚das eine anstatt des anderen‘ ein Austausch von Gegenständen vollzogen. Nach dem ersten Schock verstehen die Kunstsammler, Galeristen und Kunsthändler sehr bald, daß man mit der neuen konzeptuellen Kunst genauso umgehen kann wie mit der ehemals neuen, ‚alles umstürzenden‘, nun bereits zur Tradition gewordenen Kunst. Die in Form einer Notiz, eines Entwurfes existierende Idee kann genauso gut gesammelt werden wie der herkömmliche ‚Kunstgegenstand‘. Aktionen können, auf Photopapier fixiert, sehr wohl in eine Monographie mit eingebunden, im Museum aufgehängt und – oh Schreck! – sogar verkauft werden;<sup>819</sup>

Als Voraussetzung für diese zwei Formen der Substitution nennt der fiktive Kunsthistoriker den Referenten. So entsprechen den Zeichen in der Conceptual Art immer irgendein Gegenstand in der Realität, auf den sie sich bezögen: „Darin liegt die ursprüngliche konkrete Gegenständlichkeit des westlichen Konzeptes.“<sup>820</sup> Dagegen fehle den Zeichen in Russland eine solche Entsprechung, sie hätten kein (Bezugs-)Objekt.

Im Gegensatz zum Westen existiert und funktioniert bei uns das Prinzip ‚das eine anstatt des anderen‘ nicht, vor allen deshalb, weil in dieser Formel kein eindeutig bestimmtes zweites Element, das ‚andere‘, vorhanden ist. [...] In so einer Situation ist es besonders interessant, die Konstruktion ‚a statt b‘ anzuführen, wenn ‚b‘ gar nicht existiert, und im Gegensatz zum westlichen Konzeptualismus eine unteilbare Unbekannte – die Leere – darstellt. Daraus ergibt sich ein erstaunliches Paradox, ein Nonsens: Unweigerlich treten die Gegenstände, Ideen, Fakten [...] in Beziehung zur Leere. [...] – der Kontakt mit dem Nichts, mit der Leere – scheint uns das Hauptmerkmal des ‚russischen Konzeptualismus‘ zu sein.<sup>821</sup>

Die Verschiedenheit zwischen der Conceptual Art und dem russischen Konzeptualismus macht sich also an der Frage des Referenten fest – in der Anwesenheit oder Abwesenheit des Gegenstandes; es sticht ins Auge, dass es in dem Beitrag keinerlei Gemeinsamkeiten zwischen Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus gibt. Kabakov stellt einen intertextuellen Bezug zu Lippards These von der Entmaterialisierung der Kunst her, im selben Moment parodiert er diese durch die obskure Behaup-

---

<sup>818</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 127.

<sup>819</sup> Ebd.

<sup>820</sup> KABAKOV 1992, S. 125.

<sup>821</sup> KABAKOV 1992, S. 127ff.

tung, ein derartiges Verfahren sei in Russland nicht anwendbar, weil Russland selbst gegenstandslos, und damit immateriell sei.

### III.2.8 Die Referenzlosigkeit der Zeichen

Wir sind der Referenzlosigkeit der Zeichen schon mehrfach begegnet, unter anderem, wenn Alberro die „Entmaterialisierung der Kunst“ in der Conceptual Art nicht als Aufhebung ihres Warencharakters, sondern unter Rekurs auf Baudrillard als Symptom einer neuen Phase kapitalistischer Vergesellschaftung versteht; zur Erinnerung, auch in Baudrillards Semiokratie verselbstständigen sich die Zeichen gegenüber der Realität, was dieser auf die Totalisierung des Tauschwerts zurückführt.<sup>822</sup> Worauf gründet sich die Referenzlosigkeit der Zeichen in Russland, die der fiktive Kunsthistoriker in *Fliege mit Flügeln* als lokales Merkmal des russischen Konzeptualismus ausgibt?

Auch Kabakov bemüht die Ökonomie, wenn er in seiner Vorlesung *Über die totale Installation* die Referenzlosigkeit der Zeichen auf die Mangelwirtschaft in der Sowjetunion zurückführt. Bei seinen Überlegungen zum Verhältnis von Objekt und Raum unterstellt er, dass im „Westen“ das Objekt den Raum dominiere,<sup>823</sup> während es im „Osten“ genau umgekehrt sei: „Die Dinge spielen nicht diese Rolle im Leben jedes Menschen, vor allem darum, weil sie kaum zu bekommen sind, und wenn sie überhaupt vorhanden sind, so sind sie alt, unansehnlich und in der Regel schmutzig.“<sup>824</sup> In seinem Text *Über die soziale Periode* (1983) nennt er einen weiteren Grund: die Rolle der Ideologie in den 1960/70er Jahren.

---

<sup>822</sup> Vgl. Kap. „Die Conceptual Art – symptomatisch für den Kapitalismus?“, S. 134ff.

<sup>823</sup> Vgl. KABAKOV 1995a, S. 14.

<sup>824</sup> Ebd. Damit einher gehe eine gegensätzlichen Raumauffassung: Im „Westen“ hätten Räume keine spezifischen Merkmale, sie seien „vollkommen nichtssagend“, nur neutraler Schauplatz für das Eigenleben der Dinge. Hingegen hätten im „Osten“ Räume ein „klar ausgeprägtes Gesicht“, sie seien „aggressiv“, weil sie den Menschen verschiedene Rollen aufzwingen. (Ebd.) Selbstredend nötigen auch Räume im „Westen“ die Menschen zu bestimmten Verhaltensweisen – gerade öffentlichen Räumen ist eingeschrieben, was erlaubt ist, was verboten, was sich gehört und was nicht. Es verwundert, wie unhinterfragt Kabakovs Argumentation mitunter hingenommen wird (z. B. von BÄTSCHMANN 2003, S. 21f.) Mich interessiert hier weniger Sinn oder Unsinn dieser These, auch wenn sich die Frage nach dem Geltungsanspruch stellt, denn anders als in *Fliege mit Flügeln* schreibt Kabakov hier in eigenem Namen.

So grenzt Kabakov auch die Soz Art<sup>825</sup> von der Pop Art anhand der Referenzlosigkeit der Zeichen ab. Wie die Pop Art wendet sich auch die Soz Art der Alltagskultur zu – jedoch nicht der Werbung, sondern der Ideologie:

Popart-Objekte im Museum zeigen Werbung, und dieser Werbung [...] entspricht etwas ‚im Inneren‘ des Geschäfts, diese Objekte versprechen also, ‚etwas Reales‘, ‚tatsächlich‘ Existierendes. Unsere Werbung hingegen, unsere Aufrufe, Erläuterungen, Instruktionen, Pläne, all das hat [...] keinerlei Entsprechung in der Realität, niemals, nirgends.<sup>826</sup>

So ist auch der Ausdruck Sozialistischer Realismus irreführend, bildet dieser doch alles andere als die Realität ab. Der ideologische Text ist Kabakov zufolge allgegenwärtig,<sup>827</sup> ungeachtet oder trotz seiner Allgegenwart hat er keinen Adressaten:

Es wäre jedoch unvorsichtig anzunehmen, dass diese Texte [...] an den ‚Sowjetmenschen‘ gerichtet sind. Unser Phänomen ist noch einzigartiger, als es auf den ersten Blick scheint. *Unsere Texte sind nur an Texte gerichtet*, und jeder Text ist ein Text an den vorhergehenden Text. In diesem Sinne herrscht bei uns eine echt Wittgensteinsche Hermeneutik [...].<sup>828</sup>

Das Ganze erinnert weniger an Wittgenstein, sondern an Baudrillards „Rede ohne Antwort“, wonach Massenmedien die Kommunikation zum Erliegen bringen.<sup>829</sup> Gegenüberstellungen zwischen Werbeindustrie und Propagandamaschinerie finden sich auch bei anderen Moskauer Konzeptualisten, wie z. B. in Nikita Alekseevs „Vergleich der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens“ (1988). Anders als Kabakov, für den die Zeichen in der Werbung auf etwas Reales referierten, während sie in der Ideologie referenzlos seien, kommt Alekseev zu dem Schluss, dass beide dasselbe bewirken.<sup>830</sup> So simuliert für ihn auch die Werbung eine Welt, die es nicht gibt, in der die Wirklichkeit eine künstlich erzeugte ist – dabei bezieht sich Alekseev auf Baudrillard. Bei dessen Simulationstheorie handelt es sich primär um eine Kapitalismuskritik (auch wenn sich Baudrillard wie viele seiner Generation von der traditionellen Linken

<sup>825</sup> Soz Art ist ein Zwitter aus Pop Art und Sozialistischem Realismus. Sie überschneidet sich zeitlich mit dem Moskauer Konzeptualismus. So wird Kabakov mitunter als Vertreter der Soz Art genannt, weitere Künstler der Soz Art sind z. B. Erik Bulatov sowie Vitalij Komar und Alexandr Melamid.

<sup>826</sup> KABAKOV 1995b, S. 79. Ob der Werbung tatsächlich immer ein Warenangebot entspricht, sei dahingestellt, geschweige, ob sie ihre Versprechen hält. Wichtig ist mir, dass Kabakovs Argumentation derselben Erzähllogik wie der des fiktiven Kunsthistorikers in *Fliege mit Flügeln* gehorcht.

<sup>827</sup> Vgl. KABAKOV 1995b, S. 80.

<sup>828</sup> Ebd.

<sup>829</sup> Vgl. BAUDRILLARD 1978, S. 91.

<sup>830</sup> Vgl. ALEKSEEV 1988, S. 210f. Auch Groys sieht im Moskauer Konzeptualismus „eine spezifische Variante der postmodernen Reaktion auf die subjektlose Reproduktion der Sprache in der modernen Massengesellschaft“. „Im Westen handelt es sich dabei in erster Linie um die anonymen Sprachmassen, die durch Massenproduktion und Massenkonsum von Waren entstehen. Im Osten wurde vor allem die herrschende Ideologie massenhaft produziert und konsumiert. [...] Aus dieser Erfahrung ergibt sich fast zwangsläufig die bekannte poststrukturalistische Lehre vom Zeichen ohne Referenten, vom Signifikanten ohne Signifikat.“ GROYS 1995b, S. 217.

abwendet). Interessanterweise kritisieren die Moskauer Konzeptualisten den Sozialismus in einer ähnlichen Terminologie.

Groys zufolge entdeckten „am Beginn der siebziger Jahre [...] die sowjetischen Künstler, daß dem Überfluß an Waren in den USA einer Überproduktion an Ideologie in der Sowjetunion entspricht“<sup>831</sup>. Historischer Hintergrund bildete die Amtszeit von Brežnev: Er personifizierte die Verkrustung des Sowjetsystems nach der Entstalinisierung, weshalb sein politischer Kurs auch als Zeit der Stagnation bezeichnet wurde; zwischen Revolution, Stalinismus, Tauwetter und Perestrojka war seine Amtszeit die ruhigste Phase in der sowjetischen Geschichte. Während Stalin die Sowjetunion mit Gewalt regierte, sicherte Brežnev die Macht der Partei durch Ideologie.<sup>832</sup> Trotz der mangelnden Glaubwürdigkeit der offiziellen Verlautbarungen wurden öffentlich Bekenntnisse eingefordert, die im Privaten missachtet und verlacht wurden.<sup>833</sup> Aus dem Sozialismus des GULAG war, wie Wolfgang Eichwede es auf den Punkt brachte, ein Sozialismus der Fassade geworden: „Späteren Analysen zufolge hatte Stalin einen ‚asketischen Sozialismus‘ geschaffen, sein Signum: Verzicht und Opfer, Brežnev hingegen einen ‚zynischen‘.“<sup>834</sup>

Die Moskauer Konzeptualisten leiten die Referenzlosigkeit der Zeichen somit aus ihrer Erfahrung ab, dass die ideologischen Zeichen die Gegenstände überlagern – zumal diese in der Sowjetunion kaum zu bekommen waren, wie sie immer wieder betonen. Tchouboukov-Pianca spricht daher von einem Konzeptualismus zweiter Ordnung, weil nicht ein (Bezugs-)Objekt, sondern ein (Prä-)Text konzeptualisiert wird.<sup>835</sup> In der Begrifflichkeit der historiografischen Metafiktion: Intertextualität tritt an die Stelle von Referentialität.

---

<sup>831</sup> GROYS 1991b, S. 72.

<sup>832</sup> Allerdings setzte auch Brežnev punktuell Gewalt ein. Ein trauriges Beispiel dafür ist die Brežnev-Doktrin, die den Satellitenstaaten ihre Souveränität absprach. Sie sollte den Einmarsch sowjetischer Truppen in der Tschechoslowakei und die gewaltsame Niederschlagung des Prager Frühling 1968 rechtfertigen.

<sup>833</sup> Vgl. GROYS 1995b, S. 214.

<sup>834</sup> EICHWEDE 2000, S. 13.

<sup>835</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 70: „Die Wirklichkeit, der Referent sind für diese Art von Kunst irrelevant, bzw. sie können von der Kunst nicht beschrieben werden, da diese Beschreibung immer auch eine Bezugnahme zu anderen Beschreibungen wäre: Eine transparente, direkte Bezeichnung ist nicht möglich, der Referent ist immer nicht nur ein Ding, sondern auch ein Text.“



### III.2.9 Mit Wort und Tat: Performativität bei Kabakov

Die Abwesenheit des Referenten, so der fiktive Kunsthistoriker in seinem Beitrag *Konzeptualismus in Russland*, habe „Erörterungen der Erörterung selbst“<sup>836</sup> zur Folge, die ins Leere liefen. Die vermeintliche Ausstellung ist selbst ein anschauliches Beispiel dafür, der Gegenstand droht in der Fülle der intertextuellen Bezüge verloren zu gehen. So entdeckt der Kunsthistoriker in Dostoevskij einen Vorläufer des russischen Konzeptualismus. Bereits in dessen Romanen finde sich jener „Teufelskreis von Urteilen, Meinungen, Ansichten“<sup>837</sup>, dasselbe gelte für Čechov, dessen Figuren ununterbrochen redeten, um die Leere hinter der Zeichenoberfläche zu füllen.<sup>838</sup> Des Weiteren spielt der Kunsthistoriker auf den Bekenntnisdiskurs in Russland an.

Dieser Strom, vielmehr dieser Wasserfall, wurde mit der literarischen Tradition der ‚Eroberung der Idee‘, mit der Menippea verglichen. Man kann ihn aber auch mit dem unendlichen Nebel von Ermittlungen, des Alptraums eines Verhörs, quälenden, ausweglosen Behördengängen vergleichen, wo die Schlinge einer ‚Bezugnahme‘ sich mit der Schlinge des anderen ‚Antrags‘ verknotet und ein widerliches Netz von ‚Bezugnahme auf Bezugnahme‘ bildet, aus welchem keiner der Helden sich herauswinden kann.<sup>839</sup>

Zum besseren Verständnis möchte ich den Bekenntnisdiskurs in der sowjetischen Rechtssprechung und in der russischen Literatur(-Theorie) kurz darstellen, auf den die Ausführungen des Kunsthistorikers m. E. anspielen.

Zeitzeugen und Wissenschaftler haben immer wieder betont: Verhöre und Geständnisse gehörten in der Sowjetunion phasenweise zur Tagesordnung. Als klassenlose Gesellschaft verstand sich der totalitäre Staat als widerspruchsfrei, dennoch gerieten viele seiner Bürger in Rechtfertigungszwang. Diese Entwicklung begann nach der Revolution,<sup>840</sup> ihren Höhepunkt erreichten die (Schuld-)Bekenntnisse in den Stalinistischen Schauprozessen (1936-38). In ihnen ersetzte, so Sasse, die „totalitäre Macht [...] den realen Menschen durch den Entwurf in Bekenntnissen und die Tat durch das Wort.“<sup>841</sup> Die Beweisführung folgte dem Prinzip „confessio est regina probatorium“<sup>842</sup>: Die Staatsanwaltschaft stützte sich ausschließlich auf die Geständnisse der Angeklagten und legte keine weiteren Beweise für ihre Anschuldigungen vor. In der Regel waren die

---

<sup>836</sup> KABAKOV 1992, S. 131.

<sup>837</sup> Ebd.

<sup>838</sup> Vgl. ebd.

<sup>839</sup> KABAKOV 1992, S. 131.

<sup>840</sup> Vgl. KISSEL 2000, S. 99.

<sup>841</sup> SASSE 2003, S. 254.

<sup>842</sup> Satz aus der römischen Rechtssprechung: Das Geständnis ist die Königin der Beweismittel.

Geständnisse erzwungen, weshalb sich für sie der Ausdruck „Reden mit fremder Stimme“ einbürgerte. Begleitet vom „Gelächter und Buhrufe[n] des Publikums, das sich mitunter wie im Theater aufführte“<sup>843</sup>, bekannten sich die Angeklagten für etwas schuldig, dass sie nicht begangen hatten. In vielen Fällen führten die Schuldbekennnisse zur Hinrichtung: „Nicht die Tat ist entscheidend“, resümierte Sasse, „sondern das Geständnis, das die Tat erst real werden lässt.“<sup>844</sup>

Brežnev rührte an diesem Trauma, als er Mitte der 1960er Jahre Schriftsteller strafrechtlich verfolgen ließ, angefangen mit dem Lyriker und späteren Nobelpreisträger Iosif Brodskij. Erstmals nach Stalins Tod wurde gegen einen Autor ein Strafverfahren eingeleitet. Der Prozess galt vielen als Zeichen dafür, dass sich Brežnevs kulturpolitischer Kurs an dem von Stalin orientierte. Brodskij wurde 1964 wegen „parasitärer Arbeitsscheu“ zu fünf Jahren Verbannung mit Arbeitseinsatz verurteilt. Zwei Jahre später wurden Sinjavskij und Julij Daniel’ angeklagt.<sup>845</sup> Trotz der zunehmenden Proteste im In- und Ausland verurteilte man sie wegen „antisowjetischer Propaganda“ zu sieben und fünf Jahren Lagerhaft mit Zwangsarbeit. In beiden Fällen versuchte die sowjetische Führung glaubhaft zu machen, dass man die Autoren nicht wegen ihrer Kunst, sondern wegen ihrer Verbrechen gegen das sowjetische Volk bestrafe.

Die Schriftstellerprozesse galten in zweifacher Hinsicht als kulturpolitische Wende: Einerseits zeigten sie die „neue“ Härte gegen Andersdenkende, die sowjetische Führung denunzierte ihre Widersacher nicht „nur“ in der Presse, sondern verfolgte sie strafrechtlich. Zudem schlossen die Strafen erstmals nach Stalins Tod wieder Lagerhaft ein. Andererseits mobilisierten die Schriftstellerprozesse die sowjetische Dissidentenbewegung, die die Bürger- und Menschenrechte verteidigte.<sup>846</sup> Mit deren Unterstützung bestritten Sinjavskij und Daniel’ ihre Schuld bis zum Schluss, sie widersprachen damit der stalinistischen Praxis vernichtender Selbstkritik: „Als besonderer Erfolg galt, wenn es nach entsprechender ‚Bearbeitung‘ gelang, Dissidenten zur öffentlichen Reuerklärung zu überreden.“<sup>847</sup>

---

<sup>843</sup> SASSE 2003, S. 273.

<sup>844</sup> SASSE 2003, S. 259.

<sup>845</sup> Sinjavskij und Daniel’ hatten ihre Satiren unter dem Pseudonym Terc und Nikolaj Aržak in westeuropäischen Verlagen veröffentlicht. Bevor der KGB dahinter kam, wer sich hinter den Pseudonymen verbarg, arbeitete Sinjavskij offiziell als Literaturkritiker und Daniel’ als Übersetzer.

<sup>846</sup> Zum Fall Brodskij und zum Fall Sinjavskij und Daniel’ vgl. bspw. BOCK/HÄNSGEN/SCHLOTT 2000, S. 68ff. u. DANIEL’ 2000, 45ff.

<sup>847</sup> BEYRAU 2000, S. 33.

Der Geständniszwang legte die performative Dimension von Sprache<sup>848</sup> bloß: Äußerungen konnten allein dadurch, dass sie geäußert wurden, die soziale Realität (ihrer Urheber dramatisch) verändern. Die Angeklagten gestanden, was sie nicht getan hatten, sondern ihre Ankläger von ihnen hören wollten. Ihre Schuldbekennnisse hatten mit den Fakten nur sofern zu tun, als sie diese schufen. Im „Dialog über den Westen“, den Kabakov und Groys in den 1990er Jahren miteinander führten, grenzten sie Russland vom „Westen“ anhand der Performanz in der alltäglichen Sprachpraxis ab.<sup>849</sup> Neben Mangelwirtschaft und Ideologie bzw. Propaganda führten sie damit einen weiteren Grund für die Referenzlosigkeit der Zeichen in Russland an – den Bekenntnisdiskurs in der sowjetischen Rechtssprechung.

Das Trauma der stalinistischen Schauprozesse stellt auch die Vorstellung vom autonomen Subjekt infrage. So vergleicht Sasse das Schuldbekenntnis mit der Beichte, in beiden kehre das Individuum in den Schoß des Kollektivs zurück, was seiner Auslöschung gleichkomme.<sup>850</sup> Ähnlich argumentiert Slavoj Žižek zuvor, auch wenn er im Anschluss an Jacques Lacan nicht von einer Auslöschung, sondern von der Spaltung in ein „aussagendes Subjekt“ und ein „Subjekt des Aussagens“ spricht.<sup>851</sup> Auch für Žižek negieren die stalinistischen Schauprozesse das autonome Subjekt, er geht sogar noch

---

<sup>848</sup> Der Performanz-Begriff geht auf die Sprechaktheorie von John L. Austin zurück, wie er sie in seiner Vorlesung *How to Do Things with Words* (1962) entwickelt. Austin geht übrigens vom späten Wittgenstein aus, wonach die Bedeutung sprachlicher Äußerungen durch ihren Gebrauch bestimmt wird. Zum Performanz-Begriff vgl. bspw. WIRTH 2002.

<sup>849</sup> Vgl. Kabakov in KABAKOV/GROYS 1996, S. 68: „Der Westen hat eine [...] historische Erfahrung darin, Wörter auszusprechen, die nichts bedeuten, in der Überzeugung, daß ihre magische Kraft verfliegen ist. [...] In Rußland ist es vollkommen umgekehrt. Die Geschichte [...] verschwindet sofort aus dem Gesichtskreis – dafür stellt das heute Ausgesprochene einen unglaublich energiegeladenen elektrischen Blitz dar, der, wenn er, Gott bewahre, in die falsche Richtung geht, ganze Pferdeherden entzündet und ganze Scharen von Menschen. Das heißt, das ausgesprochene, oder, noch schlimmer, das gedruckte Wort schafft Verwüstungen in den Reihen der Feinde und hilft den Freunden, sich zu voller Größe zu erheben und nach rechts und links zu vernichten.“ In seiner Replik führt Groys die performative Sprachpraxis in Russland ebenfalls auf die Verfolgung Andersdenkender zurück. Er beschreibt die Grenzen zwischen dem Erlaubten und dem Verbotenen als willkürlich – die Täter von gestern können die Opfer von morgen sein. Am Beispiel der Tageszeitung *Pravda* (dt. *Wahrheit*, offizielles Parteiorgan der KPdSU) führt Groys aus: „[I]rgendwer wurde damit betraut, einen Artikel gegen irgendwen zu schreiben, [...] und tatsächlich: der Mensch wurde erschossen, seine Habe eingezogen, seine Frau und seine Kinder ins Gefängnis gesteckt usw. Und alle erwarten vom gedruckten Wort bis heute ähnliche Folgen. Es kommt den Leuten nicht in den Sinn, daß irgendjemand irgendetwas sagen könnte, ohne dafür die höchste Sanktion erhalten zu haben [...]“. Groys in ebd. Die Sanktionen reichten in den 1960/70er Jahren von öffentlichen Kampagnen und Berufsverboten über Hausdurchsuchungen und Beschlagnahmungen bis hin zu Einbrüchen und Überfällen. Auch vor Morden schreckten die Behörden nicht zurück. Des Weiteren gehörten Ausweisungen und psychiatrische Zwangseinweisungen zu den staatlichen Repressionen, ebenso Verurteilungen mit Strafen, die zehn Jahre Gefängnis überschreiten konnten.

<sup>850</sup> Vgl. SASSE 2003, S. 254f.

<sup>851</sup> „Subjekt des Aussagens“ meint Gegenstand der Aussage, das französische Wort „sujet“ kann sich sowohl auf das Subjekt als auch das Objekt der Aussage beziehen.

weiter, wenn er diesbezüglich im Stalinismus eine Vorwegnahme des Poststrukturalismus sieht.<sup>852</sup>

Die Auslöschung des Subjektes überschneidet sich mit dem Tod des Autors.<sup>853</sup> Im Selbstverständnis der sowjetischen Kulturpolitik wurde nur derjenige als Autor anerkannt, der Mitglied im Schriftstellerverband war – der Zensur unterworfen konnte er sich nicht ausdrücken. Sobald er den staatlichen Auftrag erfüllte, durfte er sich Autor nennen, jedoch zu dem Preis, dass er auf seine Autorschaft verzichtete – zumindest im modernen Sinne, wonach ein Werk die authentische Expression eines originellen Autors ist. In seinen „Bemerkungen zum literarischen Konzeptualismus“ (Zametki o literaturnom konceptualizme) bezieht sich Iosif Bakštejn ausdrücklich auf Barthes, wenn er im Moskauer Konzeptualismus eine Reaktion auf den Verlust der autonomen Kunst in der Sowjetunion sieht: „Der Konzeptualismus besteht darauf, daß man dieses Recht nur durch – will man Roland Barthes paraphrasieren – ‚die Befreiung vom literarischen Wort‘ zurückerlangen kann.“<sup>854</sup>

Barthes selbst verwendet in seinem Text „Der Tod des Autors“ den Performanz-Begriff, wenn er mit Blick auf die analytische Philosophie vom Schreiben als performativen Akt spricht, und damit die Aufmerksamkeit vom Ergebnis zur Handlung lenkt: Schreiben sei nicht ein Akt der Repräsentation, „sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, [...] in der die Äußerungen keinen anderen Inhalt [...] hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt“<sup>855</sup>. Performativität ist hier weniger im Sinne von Aufführung als von Ausführung gemeint. Gegen den Begriff der Repräsentation spielt Barthes den Performanz-Begriff aus, er gebraucht ihn als Synonym für Referenzlosigkeit, auf welche Intertextualität folgt. Als performativer Akt ist Schreiben kein originärer Schaffensakt,

---

<sup>852</sup> Vgl. ZIZEK 1991, S. 53.: „Dort wird vom angeklagten Opfer verlangt, daß es sowohl seine Liebe [...] zur Bourgeoisie, zur Konterrevolution [...] eingesteht als auch zur gleichen Zeit Abscheu vor seinen eigenen Handlungen zum Ausdruck bringt – eine Abscheu, die so weit geht, die Todesstrafe für sich zu verlangen. Deshalb ist das Opfer des Stalinismus das perfekte Beispiel für den Unterschied zwischen dem *sujet d'énoncé* (Subjekt der Aussage) und dem *sujet d'énonciation* (Subjekt des Aussagens). Die Partei stellte folgende Forderung an ihn: ‚Die Partei benötigt jetzt den Prozeß, um die revolutionären Errungenschaften zu sichern – sei also ein guter Kommunist, erweise der Partei einen letzten Dienst und gestehe.‘ Hier zeigt sich die Spaltung des Subjekts in ihrer reinsten Form: Für den Angeklagten besteht die einzige Möglichkeit, sich auf der Ebene des *sujet d'énonciation* als guter Kommunist zu erweisen, darin, daß er sich selbst auf der Ebene des *sujet d'énoncé* als Verräter bezeichnet. Vielleicht hatte Ernest Laclau mit seiner Bemerkung recht, wonach nicht nur der Stalinismus ein sprachliches Phänomen, sondern schon Sprache selbst ein stalinistisches Phänomen sei.“

<sup>853</sup> Vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 12 u. KÜPPER 2000, S. 41.

<sup>854</sup> BAKŠTEIN 1993, S. 63.

<sup>855</sup> BARTHES 2000, S. 189.

in dem der Autor dem Text vorausgeht, vielmehr hat Schreiben für Barthes Zitatcharakter – „wird der moderne Schreiber (*scripteur*) im selben Moment wie sein Text geboren“<sup>856</sup>. Performativität ist auf Wiederholung angelegt, insofern Schemata (Sprachsysteme) situativ, d. h. in einem konkreten Zusammenhang aktualisiert werden.

Während Kosuth am modernen Autor festhält, geht Kabakov von einem postmodernen Verständnis aus – das zu Beginn der Moderne in der Romantik entwickelte Konzept von Autorschaft ist in der Sowjetunion zutiefst erschüttert worden. Die historische Erfahrung, nicht Herr der eigenen Rede zu sein, konzeptualisieren die Moskauer Konzeptualisten in poststrukturalistischer Terminologie (neu), womit sie dem Vorwurf mangelnder Originalität entgehen. Hintergrund bildet das Trauma der stalinistischen Schauprozesse, an dem die Schriftstellerprozesse unter Brežnev rührten – abgesehen von der Spaltung in eine offizielle und inoffizielle Kultur.<sup>857</sup> Wenn Kabakov u. a. in *Fliege mit Flügeln* nicht auf die darstellende Kraft von Sprache abhebt, sondern auf ihre Wirklichkeit herstellende, reflektiert er außerdem die eigene performative Praxis. So situiert er in seiner Installation die Conceptual Art im russisch-sowjetischen Kontext, womit er deren Sprachsystem aktualisiert.<sup>858</sup>

### III.2.10 Parodie auf die Conceptual Art

Wenn der fiktive Kunsthistoriker in *Fliege mit Flügeln* Dostoevskij zum Vorläufer des Konzeptualismus in Russland erklärt und diesen mit der Menippea<sup>859</sup> vergleicht, handelt es sich m. E. um einen direkten Verweis auf Bachtin. Seine Vorstellung vom (literarischen) Schreiben als Bekenntnis führt Bachtin anhand von Dostoevskij aus, dessen Romane für ihn in „der karnevalisierten Unterwelt der *Menippeischen Satire*“<sup>860</sup> spielen.

Auf den Einfluss von Bachtins Dialogizität (auch Polyphonie) auf Kabakovs multiperspektivische Erzählweise ist mehrfach hingewiesen worden.<sup>861</sup> Aus Sicht der

---

<sup>856</sup> Ebd.

<sup>857</sup> Vgl. Kap. „Politische Kunst oder Politikum? Der Moskauer Konzeptualismus als inoffizielle Kunst“, S. 156ff.

<sup>858</sup> Zur performativen Ästhetik des Moskauer Konzeptualismus vgl. TCHOUBOUKOV-PIANCA 1995, S. 69, KÜPPER 2000, S. 183 und ausführlich Sasse 2003.

<sup>859</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 131.

<sup>860</sup> BACHTIN 1969, S. 78.

<sup>861</sup> Vgl. GROYS 1995c, S. 208 u. KÜPPER 2000, S. 33. Laut Küpper ist Kabakov mit Bachtins Theorien vertraut gewesen, wenn nicht durch die eigene Lektüre, so durch die Vermittlung von Groys. Vgl. KÜPPER 2000, S. 64.

Performanztheorien sind Bekenntnisse Sprechakte, mit denen sich der Sprechende an ein Gegenüber wendet und zu ihm in Verhältnis setzt – im Zentrum der Aufmerksamkeit steht weniger das Ergebnis als die Handlung.<sup>862</sup> Danach erscheinen Bekenntnisse als dialogisches Sprechen, was an das Konzept des russischen Literaturtheoretikers denken lässt.

Bachtins Begriffsverständnis von Dialog ist äußerst breit: Das Gegenüber, das angesprochen wird, muss es nicht geben, es sich einzubilden, reicht aus. Für ihn stellt sich jeder Autor einen Leser vor, der über ihn richtet – Literatur wird damit zum Bekenntnis.<sup>863</sup> So arbeitet er in seiner Interpretation von Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864) die Fixierung des Erzählers auf seine Bewertung durch Andere heraus.<sup>864</sup> Während ein Dialog zweier Sprecher bedarf, bezieht sich die Dialogizität auf die Mehrstimmigkeit innerhalb einer Äußerung, was die Mehrdeutigkeit von Äußerungen erklärt: Für Bachtin besitzen sprachliche Zeichen keine stabilen Bedeutungen, vielmehr variieren sie je nach Kontext. Außerdem sind sie in kommunikative Handlungen eingebunden, die sich an jemanden richten und zur Erwiderung auffordern. Das gilt auch für Selbstentwürfe wie in den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, in dem das Ich des Erzählers nicht aus dem cartesianischen „cogito, ergo sum“<sup>865</sup> erwächst, sondern im (Selbst-)Gespräch – wobei das Ich, das spricht, nicht dasselbe ist, über das gesprochen wird: „Der Mensch fällt niemals mit sich selbst zusammen. Die Identitätsformel  $A = A$  ist auf ihn nicht anwendbar.“<sup>866</sup> Bereits Bachtins Dialogizität relativiert die Vorstellung vom autonomen Subjekt zugunsten der sprachlichen Verfasstheit von Subjektivität.

Dialogizität findet sich im polyphonen Roman, in dem der Autor nicht selbst spricht, sondern eine Vielzahl sich bestätigender, sich ergänzender und sich widersprechender

---

<sup>862</sup> Vgl. SASSE 2003, S. 246: „Zu beichten bzw. zu gestehen heißt, mit der antizipierten Stimme eines anderen über sich selbst zu Gericht sitzen. Dieser andere ist derjenige, der die vom Gestehenden akzeptierte aber übertretene Norm vertritt. [...] In literarischen Beichten ist er der andere Leser; der Text entwirft diesen als das Gesetz gegen den oder mit dem der Text spricht.“

<sup>863</sup> Vgl. BACHTIN 1969, S. 123.

<sup>864</sup> Vgl. BACHTIN 1969, S. 93: „Der ‚Mann aus dem Kellerloch‘ denkt am meisten darüber nach, was andere über ihn denken oder denken könnten. Er ist bestrebt, einem jeden fremden Bewußtsein, einem jeden fremden Gedanken über ihn, einem jeden fremden Standpunkt zuvorzukommen. In allen wesentlichen Augenblicken seiner *Geständnisse* bemüht er sich, jede mögliche Bestimmung und Bewertung seiner Person durch andere vorwegzunehmen, den Sinn und den Ton dieser Bewertungen zu erraten. Er bemüht sich, diese möglichen fremden Worte über ihn zu formulieren, indem er seine Rede mit vorgestellten fremden Einwänden unterbricht.“

<sup>865</sup> Ich denke, also bin ich.

<sup>866</sup> BACHTIN 1969, S. 99f.

Stimmen (Weltanschauungen) orchestriert. Den literarischen Vorläufer des polyphonen Romans bildet die Menippea<sup>867</sup>. Zentrales Stilmittel beider ist die Parodie: „Die Parodie ist ein unabdingbares Element der Menippeischen Satire und aller anderen karnevalistischen Gattungen. [...] Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt.“<sup>868</sup>

Unter Parodie versteht man eine Nachahmung, die das Original lächerlich macht, sie unterstreicht das Zugehensein des Anderen und das Zugehensein im Anderen. Bachtin attestiert der Parodie daher Polyphonie – Mehrstimmigkeit, nicht im Sinne eines Miteinanders, sondern als Gegeneinander. So schreibt er in seinem Buch *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (*Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 1929/63):

Die zweite Stimme, die sich im fremden Wort angesiedelt hat, stößt hier mit dessen alteingesessenen Bewohner feindlich zusammen und zwingt ihn, genau entgegen gesetzten Zielen zu dienen. Das Wort verwandelt sich zur Kampfarena zweier Stimmen. [...] In der Parodie sind die Stimmen nicht nur gesondert, nicht nur durch eine Distanz getrennt – sie stehen einander feindlich gegenüber.<sup>869</sup>

Parodieren ist also zweckentfremdeter Gebrauch – in dem die ursprüngliche Bedeutung erst kontaminiert und dann substituiert wird.

Mit der Einführung fiktiver Figuren, die verhandeln, was der russische Konzeptualismus im Vergleich zum „westlichen“ ist, schafft Kabakov in *Fliege mit Flügeln* eine polyphone Erzählung. Dialogizität zeichnet auch historiografische Metafiktionen aus, die Bachtin viel verdanken.<sup>870</sup> In ihnen wird Geschichte gewöhnlich aus zwei oder mehreren Perspektiven erzählt, die mehr oder weniger voneinander abweichen und so die Vorstellung von einer (Version der) Geschichte infrage stellen. Zentrales Stilmittel historiografischer Metafiktionen, wie Hutcheon immer wieder betont, ist die Parodie.<sup>871</sup> Als parodistisch beschreibt Bachtin auch polyphonen Roman und Menippea. Im Anschluss an Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* versteht er Literatur als Bekenntnis, wonach jeder Autor einen Leser annimmt, der über ihn richtet und vor dem er zu bestehen versucht; und wie Dostoevskijs erfolgloser Beamter in einem Petersbur-

<sup>867</sup> Die Menippea geht auf den griechischen Zyniker Menippeos von Gadara (3. v. Chr.) zurück, von Menippeos selbst sind keine Schriften erhalten, sondern nur Zitate. Die Menippea ist eine Satire in Prosaform, sie zielt weniger auf die sozialtypischen Eigenschaften der verspotteten Figuren als auf die geistige Haltung, die sie repräsentieren, wie z. B. den Pedanten.

<sup>868</sup> BACHTIN 1969, S. 55.

<sup>869</sup> BACHTIN 1969, S. 119. Diese Feindseligkeit leitet sich aus der Etymologie des Wortes ab: So kann man die griechische Vorsilbe „pará“ mit „gegen“ und „ōde“ mit „Gesang“ übersetzen, dementsprechend meint Parodie „Gegengesang“.

<sup>870</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 126 u. NÜNNING 1995, S. 341.

<sup>871</sup> Vgl. HUTCHEON 1988.

ger Souterrain streben auch Kabakovs Figuren danach, sich der Bewertung durch ein Gegenüber, im schlimmsten Fall ihrer Abwertung zu entziehen – und zwar, indem sie alle möglichen Urteile vorwegzunehmen versuchen. Zu diesem Zweck sprechen sie mit fremder Stimme, dabei bedienen sie sich auch jener der Conceptual Art.

(Konzept-)Künstler wie Kosuth beanspruchen, für sich selbst zu sprechen, um nicht mehr stimmloses Objekt kunstkritischer Beurteilung zu sein. Einerseits ermöglicht Kabakovs Bezug auf die (Selbstermächtigung der) Conceptual Art, sich in die internationale Kunstgeschichte einzuschreiben; andererseits stellt der terminologische Import den Moskauer Konzeptualismus vor ein Dilemma: Es ist unendlich schwer, sich in der Sprache des Anderen abzubilden – wenn, dann nur ex negativo. Kabakovs Antwort auf dieses Dilemma: In der Installation *Fliege mit Flügeln* entlehnt er Strategien und Diskurse der Conceptual Art, gibt ihnen aber eine aus dem russisch-sowjetischen Kontext erwachsene andere Bedeutung – zugleich reflektiert er diesen Akt der Russifizierung.

### III.2.11 Russland und der „Westen“

Während der fiktive Kunsthistoriker in *Fliege mit Flügeln* den Konzeptualismus russifiziert, zielen die Beiträge des fiktiven Historikers, *Über die Leere* und *Über die lokale Sprache* auf die Konzeptualisierung Russlands. Gleiches gilt für den Beitrag *Straßenmenschen und Hausmenschen*, den Kabakov dem fiktiven Philosophen in den Mund legt. Hansen-Löve sieht in der Konzeptualisierung Russlands die eigentliche Leistung des Moskauer Konzeptualismus.<sup>872</sup>

In seinem Beitrag *Über die lokale Sprache* erklärt der Historiker das bürokratische Aussehen der vermeintlichen Ausstellung nicht mit dem Einfluss der Conceptual Art, was angesichts der unzähligen mit Schreibmaschinen beschriebenen Blätter nahe liegt; erinnert sei daran, dass Buchloh gerade Kosuth seine administrative Ästhetik vorhält. Um zu erklären, warum es in der Ausstellung kaum etwas zu sehen gibt, umso mehr zu lesen, holt der Historiker weit in der Geschichte aus. Die metaphernschwere Textlast leitet er aus der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts ab.

Ich betrachte die Ausstellung ‚Fliege mit Flügeln‘ [...] und bin über solch eine Menge von Texten erstaunt und zugleich auch nicht erstaunt. [...] Erstaunen tut es mich nicht, denn es erscheint mir offensichtlich [...], daß die bildende Kunst bei uns ihre Grundlage und Unter-

---

<sup>872</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997.



stützung in Wort, Erzählung, kurz gesagt, in Literatur findet. [...] An diesem zentralen Stellenwert der Wortkultur erkennen wir vor allem die gewaltige Tradition der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in der sich alle der die damaligen Zeitgenossen bewegenden Probleme [...] widerspiegeln. Außerdem erkennen wir, [...] daß andere Künste sich auf die Literatur stützen und durch sie ihre Erklärung, ihre eigene Definition fanden.<sup>873</sup>

Die Literatur nimmt in Russland eine Schlüsselrolle in der Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft ein. Der sogenannte Literaturzentrismus ist eng mit Russlands Suche nach seiner Identität verbunden. Als ob dieser Griff ins Archiv nicht reichen würde, um die Unabhängigkeit des Moskauer Konzeptualismus von der Conceptual Art nachzuweisen, leitet der fiktive Historiker die Vormachtstellung der Literatur wiederum aus dem orthodoxen Denken ab.<sup>874</sup> Zum besseren Verständnis möchte ich im Folgenden die Entstehungsgeschichte des Literaturzentrismus darstellen, nicht zuletzt deshalb, weil sich in diesem Zusammenhang ein Russlandkonzept herausbildet, das die Beiträge des fiktiven Historikers und Philosophen parodieren.

Anfang des 19. Jahrhunderts stieg die Literatur in Russland zum Medium nationaler Selbstreflexion auf, in ihrer neu gewonnenen Autorität beerbte sie die Orthodoxie. Mit ihrer Sakralisierung erfuhr auch der Autor einen Bedeutungszuwachs, er wurde „zum Sachverwalter der ‚heiligen Werte der Kultur‘“<sup>875</sup>, wie Christa Ebert es formulierte:

Damit hatte sich die Literatur eine geistige Vormachtstellung gesichert, die ein spannungsvolles Pendant zur zivilen Macht, dem Staat, darstellte, mit dem sie im Projekt der Modernisierung des Landes teilweise Bündnisse einging, zudem sie sich andererseits kritisch bis oppositionell verhielt.<sup>876</sup>

Die Anfänge der Auseinanderentwicklung von Staat und Kultur gingen auf die Europäisierungspolitik Peters I. Anfang des 18. Jahrhunderts zurück, die den Beginn einer Reihe von „Modernisierungen von oben“<sup>877</sup> markierte, die auf den Gleichzug Russlands mit Europa zielten. Peter I. zwang dem Land zahlreiche Reformen auf. So importierte er Elemente des Militär-, Verwaltungs- und Bildungswesens, der Mode und Etikette aus den europäischen Staaten.<sup>878</sup> Vorbildfunktion hatte zunächst Frankreich, am Petersbur-

---

<sup>873</sup> KABAkov 1992, S. 97ff.

<sup>874</sup> Vgl. KABAkov 1992, S. 99: „Vielleicht wirkt sich hier die Tradition geistlicher Texte aus, weshalb sonst übernahmen später die weltlichen Texte alle moralisierenden, philosophischen, pädagogischen und aufklärerischen Funktionen, trugen sie zusammen, und das in der Literatur [...]. Wie dem auch sei, Sprache und Text [...] konzentrieren damit in sich alle Probleme der lokalen zeitgenössischen Kultur.“

<sup>875</sup> EBERT 1995, S. 118.

<sup>876</sup> Ebd.

<sup>877</sup> Vgl. LEBEDEWA 2008, S. 15.

<sup>878</sup> Vgl. KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 21.

ger Hof sprachen die russischen Aristokraten Französisch. Mitte des 18. Jahrhunderts kamen englische und deutsche Einflüsse hinzu.<sup>879</sup>

Mehrheitlich erlebte die russische Bevölkerung die Petrinische Epoche als gewaltsame Europäisierung ohne Rücksicht auf die eigene Tradition – sie wurde als Akt der Selbstkolonisation empfunden.<sup>880</sup> Aber auch ein Unbeteiligter wie Jean-Jacques Rousseau wies in seinem *Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze[n] des Staatsrechts* (*Du contract social ou principes du droit politique*, 1762) auf die Selbstentfremdung hin, die die erzwungenen Reformen Peters I. bewirkten.<sup>881</sup> In der Folge begann sich die adelige Intelligenzija aus dem Staatsgeschäft in die Sphäre der Salonkultur zurückzuziehen. Hier lagen auch die Anfänge für ein performatives Sprachverständnis, so meinte Ebert, dass die Intelligenzija, die „vom Zarismus von Handeln ferngehalten wurde, zu glauben begann, dass jedes lautstarke Wort bereits eine echte Tat sei.“<sup>882</sup> Der „europäisierte Russe“ wurde Gegenstand der öffentlichen Diskussion – es entstand der Russlanddiskurs, der um das Verhältnis Russlands zu Europa kreiste.<sup>883</sup> Überdies kündigte sich hier die Konkurrenz zwischen Zar und Dichter an – zwischen Staatsmacht und Kulturschaffenden, die bis heute in Russland konkurrieren.

Die „Trennung von ‚Kultur‘ und ‚Staat‘“, so Lebedewa, „zeitigte im 19. Jahrhundert in Rußland nicht wie in den westeuropäischen Nationen lediglich eine Trennung der Kompetenzen zwischen Staat und Kultur, sondern den Anspruch der Kultur auf die eigentliche Autorität im Staat“<sup>884</sup>. Diese Trennung ging damit einher, dass sich Russland mit (West-)Europa verglich. Europa wurde als materielle Zivilisation verstanden, ihr wurde Russland als ideelle Kultur gegenübergestellt.<sup>885</sup> Während der anglo-romanische Begriff der Zivilisation pragmatisch getönt war, hatte der russische Begriff der Kultur eine idealistische Tönung.<sup>886</sup> Utopische (Gegen-)Entwürfe der Intelligenzija zum gesellschaftlichen Status quo enthielten oft keine Hinweise zu den politischen und

---

<sup>879</sup> Vgl. ebd.

<sup>880</sup> Vgl. z. B. GROYS 1995a, S. 168f., KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 21 u. LEBEDEWA 2008, S. 14.

<sup>881</sup> Vgl. ROUSSEAU 1977, S. 49: „Er [Peter I. – M. S.] wollte von vornherein Deutsche und Engländer bilden, statt damit zu beginnen, Russen zu schaffen; er hat seine Untertanen daran gehindert, jemals das zu werden, was sie hätten werden können, indem er ihnen einredete, sie seien, was sie nicht sind.“ Zur Selbstentfremdung vgl. auch LEBEDEWA 2008, S. 30.

<sup>882</sup> EBERT 1995, S. 119.

<sup>883</sup> Vgl. KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 22.

<sup>884</sup> LEBEDEWA 2008, S. 53. Vgl. auch STÄDTKE 1995, S. 37.

<sup>885</sup> Vgl. LEBEDEWA 2008, S. 16: „Strukturlogisch, hat diese Opposition ‚Osten – Westen‘, geistige (russische) Kultur – materielle (europäische) Zivilisation, die russische Kultur des 19. Jahrhunderts bestimmt.“

<sup>886</sup> Vgl. STÄDTKE 1995, S. 37 u. LEBEDEWA 2008, S. 15f.

sozialen Folgen der angestrebten Staatsreform, sie waren vielmehr religiösen Denkfiguren wie der Apokalypse und dem Paradies verpflichtet.<sup>887</sup>

Seinen Ort fand der Russlanddiskurs in den literarischen Salons der Großstädte. Die Salons entwickelten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Projektionsfläche für Russlandkonzepte.<sup>888</sup> Hinzu kam die enge Verbindung zwischen Literatur und Philosophie, da sich die Philosophie als akademische Disziplin in Russland nur zögernd gegen die politische Zensur durchsetzen konnte, sie entwickelte sich als Gattung der Literatur, was wiederum Schriftsteller wie Dostoevskij prägte. Dirk Uffelman hat diese Entwicklung auf den Punkt gebracht:

Das russische Nachdenken über Kultur kreist, wie aus den Romanen der russischen Realisten auch breiten Kreisen bekannt, um eine Dichotomie, *Rußland* vs. *Westen*. Für die russischen Denker des 19. Jahrhunderts, vielleicht noch darüber hinaus, schien es fast unmöglich, dem Denken in dieser Dopplung zu entgehen.<sup>889</sup>

Die Überhöhung der Kultur im Vergleich zur Zivilisation steigerte sich im 19. Jahrhundert zum „Komplex“, „der sich in Überkompensationen, ‚Überbietungsmetaphern‘ [...] Luft verschafft[e]“<sup>890</sup>. Zu sowjetischen Zeiten wurde der Russlanddiskurs aus dem historischen Gedächtnis verdrängt. Zu sehr widersprach die Vorstellung von Russland als ideeller und damit als immaterieller Kultur der offiziellen Staatsphilosophie des „Diamat“<sup>891</sup>.

### III.2.12 Von Komplexen geplagt: Das Narrativ der Minderwertigkeit

In seinem Beitrag *Über die Leere* konzeptualisiert der fiktive Historiker Russland als Vakuum. Hervorstechendes Merkmal Russlands sei seine Leere,<sup>892</sup> wobei es sich um keine Leere „im europäischen Sinne des Wortes“<sup>893</sup> handle, wo es Leere nur als Intervall zwischen produktiven Phasen gebe.<sup>894</sup> Davon grenzt der Historiker die russische Leere ab, die für ein ödes Nichts steht. Er stilisiert sie zur Anti-Materie, zum

---

<sup>887</sup> Vgl. STÄDTKE 1995, S. 37f.

<sup>888</sup> Vgl. LEBEDEWA 2008.

<sup>889</sup> UFFELMANN 1999, S. 23.

<sup>890</sup> KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 23.

<sup>891</sup> Dialektischer Materialismus. Vgl. dazu GROYS 1991b, S. 71f., STÄDTKE 1995, S. 42 u. LEBEDEWA 2008, S. 48.

<sup>892</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 83.

<sup>893</sup> Ebd.

<sup>894</sup> Vgl. ebd.: „Die Leere an unserem Ort [...] ist von einer anderen Art. In den Termini der Erschließung, Besiedlung, des Arbeitsaufwands, der Ökonomie, d. h. in den Termini des europäischen rationalistischen Bewusstseins kann der Ort nicht beschrieben werden.“

schwarzen Loch in einem Jargon, der an den der Atomphysik erinnert, andernorts beschreibt er sie im Stil schwarz-romantischer Literatur als Vampirismus. Europa muss als Gegenpol herhalten, an dem Russland saugt.<sup>895</sup> Selbst gewaltige Modernisierungen, wie die Reformen Peters I. oder die Eroberung des Weltraums in Sowjetzeiten können den Historiker nicht über die Leere in Russland hinwegtäuschen, für ihn ist das Staatswesen deren reinste Verkörperung.<sup>896</sup> Leere gilt ihm außerdem als Synonym für einen Mangel an Geschichtsbewusstsein.

Haben denn diese Orte, die auf der Leere liegenden Inselarchipele eine Geschichte? *Nein*. Sie haben keine. [...]. Die Erinnerung an die ehemaligen Inseln schwindet, sie reißt ab mit dem Verschwinden der einen und dem Auftauchen einer neuen. [...] Nicht die Geschichte existiert, nicht die Überlagerung, nicht die Kontinuität, es überdauert lediglich eine schwache poetische Erinnerung [...]. Nichts hat seinen Ursprung im anderen, nichts ist mit dem anderen verbunden, nichts hat irgendeine Bedeutung, alles hängt und verschwindet in der Leere und wird von dem eisigen Wind der Leere fortgetragen.<sup>897</sup>

Für den Historiker spiegelt sich Russlands Leere im Lebensstil seiner Bewohner wieder, die nirgendwo zu Hause seien und „ewig auf der leeren unendlichen Oberfläche im staubigen, trostlosen Niemandsland umherirren“<sup>898</sup>. Einmal beschreibt er die Russen als Nomaden: Entwurzelt und heimatlos seien sie „Fremde im Niemandsland“,<sup>899</sup> an anderer Stelle stellt er sie als kulturlos dar, sie seien auf der Müllkippe der Kultur gelandet und würden „sich weder selbst verstehen, noch von anderen verstanden werden“<sup>900</sup>.

In seinem Beitrag *Straßenmenschen und Hausmenschen* setzt der fiktive Philosoph diese Selbsterniedrigung fort. Er unterscheidet zwischen Sesshaften und Heimatlosen: Über die Heimatlosen lässt sich offensichtlich nicht mehr sagen, als dass sie die Kehrseite der Sesshaften sind – sie werden vorrangig ex negativo beschrieben. Dabei wiederholt der Philosoph einige der schon genannten Stereotype, wie Nomadentum und

---

<sup>895</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 83ff: „Einem Vampir gleich speist sie ihre mächtige, klebrige, ekelerregende Anti-Energie aus dem Transfer der Energie [...]. [...] Wie hochtrabend es auch klingen mag, das ist das einzigartige Loch im Kosmos, in der Welt, in der Materie des Seins, welches örtlich bestimmbar ist [...]: Die Leere zieht die Welt in sich hinein, holt aus der Welt ihr Dasein, ihre Vitalität, und im äußersten Fall treibt sie die Welt ins eigene Nichtsein. Und das ist, ich wiederhole, niemandes metaphysische oder böswillige Absicht, sondern [...] die Bedingung für die Existenz der Leere, ihr energetischer Vampirismus in bezug auf das Sein und die Welt.“

<sup>896</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 93.

<sup>897</sup> KABAKOV 1992, S. 95.

<sup>898</sup> KABAKOV 1992, S. 101.

<sup>899</sup> KABAKOV 1992, S. 95.

<sup>900</sup> KABAKOV 1992, S. 101.

Amnesie.<sup>901</sup> Ferner attestiert er ihnen eine gewisse Exzentrik: In der Suche nach einer eigenen Identität blieben die Heimatlosen auf die Anderen fixiert.<sup>902</sup>

In seinem Beitrag *Über die lokale Sprache* widmet sich der Historiker der Sprache in Russland. Seine Bewohner seien sprachlos, sie sprächen daher mit fremder Stimme, wobei sie die Sprache der Anderen entleerten. Die Beziehung zwischen dem Zeichen (Signifikanten) und der ihm zugeschriebenen Bedeutung (Signifikat) wird bei gleichzeitiger Auslassung des bezeichneten Gegenstandes (Referent) im Sprechakt Stück für Stück aufgelöst. Hier erweist sich *Fliege mit Flügeln* als Metafiktion im eigentlichen Sinne, insofern der fiktive Historiker genau das beschreibt, was Kabakov in der Installation mit der Conceptual Art tut.

Die [...] Welt der ‚Müllkippenkinder‘ hat keine eigene Sprache [...]. Sie benutzen Texte einer anderen Sprache und entziehen dabei diesen Texten [...] jenen Sinn, der früher im ursprünglichen Kontext ihnen eigen war. [...] Es ist eine Sprache, in der der Text [...] vom Genannten und überhaupt von jedem Wort und seiner Bedeutung getrennt wurde. Ein erstaunlicher Fall in der Sprachgeschichte! Davor hatte sich niemand an der Sprache vergriffen ... Nie wäre es jemanden gleichgültig gewesen, wenn einer gesagt hätte: ‚Eine Katze ist ein Baum.‘ Die Sprache der ‚Müllkippe‘ ist also eine Sprache, die sowohl das Gedächtnis der ehemals lokalen Sprache benutzt, als auch das Gedächtnis der Sprache der die ‚Müllhalden‘ umgebenden Siedlungen.<sup>903</sup>

Das hier entworfene Russlandkonzept gewinnt erst in der Konfrontation mit dem „Westen“ an Kontur, im Vergleich zu diesem zeichnen der fiktive Historiker und Philosoph das Bild eines defizitären Russlands, das nichts Eigenes hat.

Die Frage nach Russland und seinem Verhältnis zum „Westen“ zieht Anfang des 19. Jahrhunderts mit Pjotr Čadaev in die russische Philosophie ein. Dieser markiert für Groys den Beginn der Suche des Landes nach seiner nationalen Identität – und damit Originalität.<sup>904</sup> Vergleicht man die Beiträge des fiktiven Historikers und Philosophen mit Čadaevs *Erste[m] Philosophische[n] Brief* (*Pervoe filosofičeskoe pis'mo*, 1828/29)<sup>905</sup> fallen frappierende Ähnlichkeiten auf.

---

<sup>901</sup> Vgl. KABAKOV 1992, S. 119ff.

<sup>902</sup> Vgl. ebd. „Was zuletzt über das Weltempfinden des ‚Straßenmenschen‘ noch zu sagen bleibt, ist das ‚Stehen am Zaun des Hauses‘. [...] Hinter diesen schaut der ‚Straßenmensch‘ ständig, und ohne sich abzuwenden verfolgt er, was ‚dort‘ passiert. [...] ein Überschreiten der Grenze geschieht nur in Romanen.“

<sup>903</sup> KABAKOV 1992, S. 105.

<sup>904</sup> Vgl. GROYS 1995, S. 35.

<sup>905</sup> Čadaev schrieb die *Philosophischen Briefe* auf Französisch, die russische Übersetzung des *Erste[n] Philosophische[n] Brief[s]* erschien 1836 in der Zeitschrift *Teleskon*, die daraufhin verboten wurde. Čadaev selbst wurde für verrückt erklärt, er konnte zeitlebens nichts mehr veröffentlichen, der Herausgeber von *Teleskon* wurde verbannt. Čadaevs Schriften erschienen erst posthum – ab 1860 in Frankreich.

So hält schon Čaadaev Russland vor, dass es nichts Eigenes vorzuweisen habe, und nur „blinde, oberflächliche und oft ungeschickte Nachahmung anderer Nationen“<sup>906</sup> sei. Für ihn ist Russland billiges Plagiat: „Eine der traurigsten Züge unserer eigenartigen Zivilisation besteht [...] darin, daß wir erst Wahrheiten entdecken, die an anderen Orten [...] längst zu Gemeinplätzen geworden sind.“<sup>907</sup> Auch er beschreibt das Land als leeren Ort, das „eine Lücke in der intellektuellen Weltordnung“<sup>908</sup> darstelle. Die Russen seien ziellos umherirrende Nomaden<sup>909</sup>, „ohne Vergangenheit und Zukunft“<sup>910</sup>, die unter Gedächtnisverlust litten: „Unser Gedächtnis reicht nicht über das Gestern zurück; wir sind sozusagen uns selbst fremd.“<sup>911</sup> Gemessen an einem positivistischen Geschichtsverständnis wirkt Čaadaevs Russland geschichtslos: „Wir besitzen [...] keine innere Entwicklung, keinen natürlichen Fortschritt; jede neue Idee verdrängt spurlos die alten, denn sie entspringt diesen nicht, sondern kommt zu uns, Gott weiß, woher.“<sup>912</sup> Den Zustand seines Landes erklärt Čaadaev mit dessen geopolitischen Lage zwischen Europa und Asien: „[W]ir gehören weder dem Westen noch dem Osten an und besitzen weder die Überlieferungen des einen noch des anderen.“<sup>913</sup>

Für Čaadaevs Russlandkritik existieren zwei gegensätzliche Erklärungen: Čaadaev reagiert damit auf die herablassende Beurteilung der Europäer<sup>914</sup> – angefangen von Rousseau<sup>915</sup> bis zu Hegel<sup>916</sup>. In dieser Perspektive erscheint Russland als „Konstruktion der westeuropäischen Aufklärung, denn Philosophen, Reisende, Geographen (bzw. Kartographen) haben diesen Raum im Kontrast [...] zu Europa entworfen.“<sup>917</sup> Die andere Erklärung ist: Bei der Vorstellung vom defizitären Russland handelt es sich um eine Selbstdarstellung, die erst exportiert und dann importiert worden ist.<sup>918</sup> Ob dieses

---

<sup>906</sup> ČAADAEV 1992, S. 14.

<sup>907</sup> ČAADAEV 1992, S. 8.

<sup>908</sup> ČAADAEV 1992, S. 18.

<sup>909</sup> Vgl. ČAADAEV 1992, S. 9: „Wir sehen alle aus, als seien wir auf Reisen. [...] es gibt nicht einmal einen häuslichen Herd; es gibt [...] nichts Dauerhaftes; alles fließt, alles vergeht, ohne in uns noch über uns hinaus Spuren zu hinterlassen.“

<sup>910</sup> ČAADAEV 1992, S. 11.

<sup>911</sup> ČAADAEV 1992, S. 12.

<sup>912</sup> Ebd.

<sup>913</sup> ČAADAEV 1992, S. 8.

<sup>914</sup> Vgl. STÄDTKE 1995, S. 22.

<sup>915</sup> Vgl. ROUSSEAU 1977, S. 49: „Die Russen werden niemals wirklich gesittet sein, [...]. Peter der Große hatte Nachahmungstalent; er hatte nicht die wahrhaft großen Gaben, die schöpferisch sind und alles aus dem Nichts schaffen. Einiges von dem, was er machte, war gut, das meiste fehl am Platze.“

<sup>916</sup> Zum „Hegel-Trauma“ vgl. bspw. NABOKOV 1990, S. 84f., GROYS 1991e, S. 100 u. GROYS 1995, S. 21f.

<sup>917</sup> KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 14.

<sup>918</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1998/99, S. 173.

Selbstbild aus dem Fremdbild hervorgegangen ist oder umgekehrt, kann hier nicht geklärt werden.<sup>919</sup>

Der *Erste[...]* *Philosophische[...]* *Brief* gilt als Beginn der russischen Geschichts- und Kulturphilosophie (auch Kulturosophie oder Historiosophie), die unter dem Einfluss des deutschen Historismus und der deutschen Romantik entstanden ist. Wohl besser bekannt ist der geschichts- oder kulturphilosophische Russlanddiskurs unter dem Stichwort Westler-Slavophilen-Debatte.<sup>920</sup> Gemeinsam ist Westlern und Slavophilen die Unterstellung, dass Russland und Europa grundverschieden seien<sup>921</sup> – Russland erscheint in ihren Debatten als absoluter Ausnahmefall.<sup>922</sup> Die Suche nach einer russischen Identität variiert dabei zwischen defizitärer und privilegierter Lage, zwischen dem Streben nach Modernität und Originalität, nicht zuletzt zwischen dem Wunsch nach Zugehörigkeit zu Europa und dem nach Eigenständigkeit.

Möglicherweise hat Kabakov Čaadaev gelesen, möglicherweise hat Groys mit ihm über Čaadaev gesprochen. Die Konzeptualisierung Russlands stieß etwa zeitgleich bei der Tartu-Moskauer Schule (TMS) auf Interesse, die sich Ende der 1960er Jahre, Anfang der 1970er Jahre in der Sowjetunion formierte. Auf den Einfluss der Kultursemiotik auf den Moskauer Konzeptualismus ist mehrfach hingewiesen worden.<sup>923</sup> Beide wenden den Linguistic Turn auf die eigene Kultur an und praktizieren eine „Semiotik von Innen“,<sup>924</sup> während sich die Tartu-Moskauer Schule vorrangig der vorrevolutionären Geschichte widmet, richtet der Moskauer Konzeptualismus seinen Blick auf die sowjetische Gegenwart. Einige Jahre vor Kabakovs ersten Entwürfen für *Fliege mit Flügeln* analysierten Jurij Lotman und Boris Uspenskij in ihrem Essay „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur“ (1977) verschiedene

---

<sup>919</sup> Ich favorisiere die erste Erklärung, dass es sich zunächst um ein Fremdbild handelte, da Rousseau Russland 1762 in seinem *Gesellschaftsvertrag* mit dem Plagiatsvorwurf abwertete – also mehr als 50 Jahre vor Čaadaevs *Erste[m]* *Philosophische[n]* *Brief*. Vielleicht ist die Frage nach der kausalen Abfolge von Selbst- und Fremdbild so mühselig wie die nach der Henne und dem Ei. So destabilisiert die postkoloniale Kritik, auf die sich die Osteuropaforschung z. T. bezieht (vgl. bspw. KISSEL/UFFELMANN 1999) das duale Denken zwischen dem Eigenem und Fremden. In dieser Perspektive modelliert sich kulturelle Identität durch wechselseitige Aneignung und Abgrenzung ständig neu.

<sup>920</sup> Über den Beginn der Westler-Slavophilen-Debatte herrscht Uneinigkeit. Bspw. datiert Lebedewa ihren Beginn auf die 1830/40er, Groys auf 1814 – dem Jahr, in dem Russland Napoleon besiegte – und Uffelmann auf den Sprachenstreit der 1790er Jahre. Vgl. LEBEDEWA 2008, S. 84, GROYS 1995, S. 20 u. UFFELMANN 1999, S. 24f.

<sup>921</sup> Zu den Westlern und Slavophilen vgl. bspw. GROYS 1995, S. 29, LEBEDEWA 2008, S. 164 u. insbesondere UFFELMANN 1999.

<sup>922</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 424.

<sup>923</sup> Vgl. bspw. HANSEN-LÖVE 1997, S. 447, KÜPPER 2000, S. 33, EBERT o. J., S. 6.

<sup>924</sup> Zur Semiotik von Innen vgl. LOTMAN/USPENSKIJ 1977, S. 1.

Russlandkonzepte. Als deren Gemeinsamkeit arbeiteten sie einen wiederkehrenden Dualismus heraus (wie z. B. Zivilisation vs. Kultur, Russland vs. Europa).

So kenne die russische Kultur nur Entweder-Oder: Während den westeuropäischen Gesellschaften eine tertiäre Struktur zugrunde liege, basiere die russische Kultur auf einer binären Struktur, so Lotman und Uspenskij.<sup>925</sup> Sie erklären das Denken in Dualismen zum hervorstechenden Merkmal russischer Selbstbilder – mit Folgen für Russlands Geschichte. Für sie liegt die Dynamik der russischen Kultur allein im Wechsel der Vorzeichen: Bei genauer Betrachtung erweise sich das Neue nur als Umkehrung des Alten, die zyklisch wiederkehrende Umwertung der Werte bedeute keine kontinuierliche Entwicklung. Von der Christianisierung der Rus' bis zu den Petrinischen Reformen habe historischer Wandel das Gewesene auszulöschen versucht.<sup>926</sup> Russische Selbstbilder stünden außerhalb der Geschichte,<sup>927</sup> sie seien keinem historischen, sondern einem religiösen Denken verpflichtet, da sie für die Vernichtung des Gewesenen zugunsten der Zukunft plädierten.<sup>928</sup>

Zwar schrieben Lotman und Uspenskij über die russische Vergangenheit – doch implizierte ihre kulturesemitische Analyse eine Kritik an der sowjetischen Gegenwart: Die Ähnlichkeiten zwischen den Petrinischen Reformen und der Oktoberrevolution waren kaum zu übersehen. Methodisch stand die Tartu-Moskauer-Schule dem Formalismus und Strukturalismus nahe, man denke an Saussures Unterscheidung zwischen *Langue* und *Parole* – zwischen Sprachsystem und Sprachgebrauch. Lotman und Uspenskij legten das Regelwerk (*Langue*) bloß, nach dem die sowjetische Kultur funktionierte, und das die offizielle Ideologie (*Parole*) zu verheimlichen suchte.<sup>929</sup> Sie verstanden Kultur als sprachliches Zeichensystem, das die Realität nicht widerspiegelte, sondern erzeugte und veränderte:

Das Gedächtnis der Kultur ist aber nicht nur als ein Fundus von Texten konstruiert, sondern auch als ein bestimmter Erzeugungsmechanismus. Die durch ihr Gedächtnis mit der Vergangenheit verbundene Kultur erzeugt nicht nur ihre Zukunft, sondern auch ihre Vergangenheit und stellt in diesem Sinne einen Mechanismus dar, der der natürlichen Zeit entgegenwirkt.<sup>930</sup>

---

<sup>925</sup> Vgl. LOTMAN/USPENSKIJ 1977, S. 2.

<sup>926</sup> Vgl. LOTMAN/USPENSKIJ 1977, S. 3, noch deutlicher in LOTMAN 1995, S. 68.

<sup>927</sup> Vgl. LOTMAN 1995, S. 68f.

<sup>928</sup> Zur Kritik an Lotman und Uspenskij vgl. UFFELMANN 1999, S. 32f., KISSEL/UFFELMANN 1999, S. 23. u. STÖCKL 2003, S. 40ff.

<sup>929</sup> Vgl. EBERT o. J.

<sup>930</sup> LOTMAN/USPENSKIJ 1977, S. 39.



Was die Einsicht in die Textualität von Geschichte betrifft, überschneiden sich die Tartu-Moskauer Schule und die historiografische Metafiktion, die sich auf Whites Metahistorie gründet. Anstatt die narrativen Strukturen explizit zu erörtern, die (eine) Geschichte konstituieren, wie es Lotman und Uspenskij tun, setzt Kabakov diese in *Fliege mit Flügeln* in Szene: zum einen durch die intertextuellen Bezüge wie z. B. auf Čaadaev, die die (textuelle) Teilhabe der Vergangenheit an der Gegenwart illustrieren – und umgekehrt, zum anderen durch die Einführung fiktiver Erzähler, die Modellcharakter haben; so legt Kabakov ausgerechnet einem Historiker und Philosophen Erzählmuster aus dem Russlanddiskurs in den Mund, um den historischen Subtext (post-)sowjetischer Vergleiche Russlands mit dem „Westen“ bloßzulegen.

### III.2.13 Ex Oriente Lux. Vom defizitären zum privilegierten Russland

Nach soviel Selbsterniedrigung kommt die Selbstüberhöhung am Schluss umso überraschender. So schließt der fiktive Kunsthistoriker seinen Beitrag *Konzeptualismus in Russland* mit der Feststellung, obgleich der Begriff ein Import sei, habe es den Konzeptualismus in Russland lange vor der Conceptual Art gegeben:

Plötzlich stellte sich heraus, daß eine bestimmte Anzahl von Phänomenen, die ‚drüben‘ unter dem Begriff ‚Konzeptualismus‘ zusammengefasst werden, bei uns schon lange ein Analogon besitzen und fast Hauptbestandteil unserer künstlerischen Weltanschauung sind. Doch wußten wir nicht, daß es sich dabei um ‚Konzeptualismus‘ handelte.<sup>931</sup>

Eine derartige 180-Grad-Drehung von einem Unterlegenheits- in ein Überlegenheitsgefühl findet sich schon bei Čaadaev. In seiner *Apologie eines Wahnsinnigen* (*Apologija sumasšedšego*, 1937) wandelt Čaadaev die Nachteile in Vorteile um, die er Russland im *Ersten Philosophischen Brief* zugeschrieben hat.<sup>932</sup> Wegen dieses Wandels vom Defizit ins Privileg gilt er sowohl den Westlern als auch den Slavophilen als Vorbild.<sup>933</sup> Čaadaevs Aufwertung Russlands geht mit einer Abwertung Europas einher<sup>934</sup> – versinnbildlicht durch die im Westen aufziehende Finsternis und der im Osten aufgehenden Sonne.<sup>935</sup>

Bereits 1977 haben Lotman und Uspenskij unter dem Begriff „doppelte Negation“ (Negation der Negation) jene 180-Grad-Drehung als wiederkehrendes Narrativ in

<sup>931</sup> KABAKOV 1992, S. 123ff.

<sup>932</sup> Vgl. ČAADAEV 1992, S. 168.

<sup>933</sup> Vgl. UFFELMANN 1999, S. 22.

<sup>934</sup> Vgl. ČAADAEV 1992, S. 168f.

<sup>935</sup> Vgl. LEBEDEWA 2008, S. 262.

Russlandkonzepten beschrieben.<sup>936</sup> Später findet man diese Umkehrung der Vorzeichen oft in eine psychologische Terminologie gekleidet, z. B. wenn von der Überkompensation eines nationalen Minderwertigkeitskomplexes die Rede ist.<sup>937</sup>

Wenn auch in *Fliege mit Flügeln* schließlich das Licht aus dem Osten kommt, darf nicht vergessen werden, dass Kabakov sich durch die Autor-Personagen der Verantwortung für die gemachten Äußerungen entzieht – ähnlich dem Haftungsausschluss heutzutage auf Videos und im Internet. „Unsere lokale Denkweise könnte man daher von Anfang an ‚Konzeptualismus‘ nennen.“<sup>938</sup>, so ein namenloser Kunsthistoriker.

---

<sup>936</sup> Vgl. LOTMAN/USPENSKIJ 1977, S. 3.

<sup>937</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1998/99, S. 176.

<sup>938</sup> KABAKOV 1992, S. 133.

### III.3 Terra Incognita. Die Abkehr der Moskauer Konzeptualisten

#### III.3.1 Die Installation *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* (1993)

Ein weiteres Mal setzt sich Kabakov mit dem Moskauer Konzeptualismus in der Installation *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* (*NOMA ili Moskovskij konceptual'nyj kryg*) auseinander, die 1994/94 im Kuppelsaal der Hamburger Kunsthalle zu sehen war (Abb. 41). Geht es in der Installation *Fliege mit Flügeln* um die Konzeptualisierung des Moskauer Konzeptualismus im Vergleich zur Conceptual Art, stehen in *NOMA* dessen Protagonisten im Vordergrund. Auch in *NOMA* mischt Kabakov Fakt und Fiktion – zerfällt die Geschichte in Geschichten.



Abb. 41: Ilya Kabakov: *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Ausstellungssansicht, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Ende der 1970er Jahre versucht Groys mit seinem Artikel „Moskauer Romantischer Konzeptualismus“ Praktiken der inoffiziellen Kunstszene in die international gängige Terminologie einzuschreiben. Anfang der 1990er Jahre wenden sich die Moskauer Konzeptualisten von diesem Ziel ab. Diese Verschiebung zeigt sich auch in der Hamburger Installation: zum einen in der konspirativen (Selbst-)Inszenierung, zum anderen im Titel. Kabakov zieht das Kunstwort *NOMA* Groys' Bezeichnung Moskauer Romantischer Konzeptualismus vor. Angekommen im „Westen“, scheint er diesem nunmehr den Rücken zukehren zu wollen.

In der Installation *NOMA* versinnbildlicht Kabakov den Moskauer Konzeptualismus in Form einer aus Spannplatten gezimmerten Rotunde von ca. 20 Meter Durchmesser<sup>939</sup> unter einem niedrigen, dunklen Zeltdach: In die kegelförmige Plastikdecke ist ein

<sup>939</sup> In KABAKOV 1995a, S. 396 ist der Durchmesser mit 25 m und die Höhe mit 3,5 m angegeben.

rundes Loch geschnitten, sodass Licht auf ein leeres Zentrum fällt. Zur Peripherie hin wird der Raum dunkler. Durch radiale Stellwände ist der Kreis in zwölf gleich große Segmente geteilt. Sie sind durch lädierte Altbautüren, einige davon ohne Klinke, miteinander verbunden und identisch eingerichtet: jeweils ein Krankenhausbett, ein Nachtschrank, ein Tisch, ein oder zwei Stühle – sparsam beleuchtet von zwölf Bürolampen. Die Kabinette sind mit Zetteln, Fotokopien und Zeitungsausschnitten tapeziert, die im ausgerichteten Licht der Lampen hervorgehoben oder ausgeblendet werden. Der obere Teil der Wände der Installation ist grau, der untere grün gestrichen.

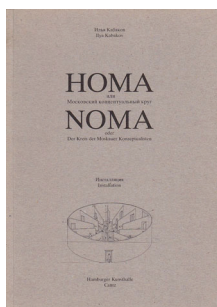


Abb. 42: Ilya Kabakov: *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Künstlerbuch

Jedes der Durchgangszimmer ist einem Mitglied von NOMA gewidmet, die in der Installation aber nicht namentlich genannt werden.<sup>940</sup> Kabakov lädt hier elf russische Konzeptualisten ein: Künstler, Künstlerkollektive, Literaten, Kritiker und Verleger.<sup>941</sup> Sich selbst nominiert er als zwölften Teilnehmer ohne Sonderrechte. In seinem Segment stellt er farbige Postkarten sowjetischer Architektur aus, private Schnappschüsse, Prospekte, Produktionspropaganda und Lenin-Reproduktionen.<sup>942</sup> Diejenigen, die er in seine Nomenklatur aufgenommen hat, haben ihre Beiträge selbst ausgewählt, „so daß sie [die einzelne Kabine – M. S.] nur aus den Texten besteht, die ihm [dem jeweiligen Gast – M. S.] etwas bedeuten, sowie aus flüchtig illustrierten Illustrationen zu seinen Gedanken“<sup>943</sup>. Die Beiträge (Abb. 42) erzählen die Geschichte des Moskauer Konzeptualismus. Auch hier verzichtet Kabakov auf einen übergeordneten Erzähler, vielmehr

<sup>940</sup> Vgl. KABAKOV 1993, S. 189.

<sup>941</sup> Nikita Alekseev, Iosif Bakštejn, Boris Groys, Kollektive Aktionen (N. Alekseev, Andrej Monastyrskij, Nikolaj Panitkov, Georgij Kizeval'ter, Igor Makarevič, Elena Elagina), Jurij Lejderman, Inspektion Medizinische Hermeneutik (Sergej Anufriev, Pavel Pepperštejn, Vladimir Federov), A. Monastyrskij, Dimitrij Aleksandrovič Prigov, Lev Rubinštejn, Vladimir Sorokin und Vadim Zakharov.

<sup>942</sup> Vgl. WINTER 1993, S. 23.

<sup>943</sup> KABAKOV 1993, S. 188.

fächert er die Geschichte von NOMA perspektivisch zwischen sich und seinen Gästen auf.<sup>944</sup>

Mehrheitlich sind die Beiträge in orthogonalen und diagonalen Reihen sowie in Blöcken direkt auf die Wand gehängt. Acht Lesepulte rahmen das leere Zentrum. Auf ihnen werden Theoreme aus dem Glossar des Moskauer Konzeptualismus präsentiert, wie z. B. „Am Rande“, „Die Leere“, „Kolobok“, „Kommentare“, „Personagen“ oder „Gespräch“.<sup>945</sup> Bis auf ein Pult: Es zeigt einen Stadtplan von Moskau, auf dem die Wohnorte und Treffpunkte der Mitglieder von NOMA verzeichnet sind.

### III.3.2 NOMA als diskursive Poliklinik. Zum Motiv der Heilanstalt

Die Hamburger Arbeit gehört ebenfalls zum Genre der Totalen Installation.<sup>946</sup> Einrichtung und Farbgebung spielen auf ein Kranken- oder Irrenhaus an (Abb. 43). Das Inventar sieht aus, als stamme es aus einer russischen Heilanstalt der 1960/1970er Jahre. So titelt *Die Welt* ihre Rezension „Die Kranken-Kabinette des Dr. Kabakow“, oder schreibt Silke Müller im *Kunstforum International*: „all dies verdichtet sich in Verbindung mit [...] dem klaustrophobischen System, der Unmöglichkeit, einen Ausgangspunkt zu orten, so wunderbar zu dem, was wir schon immer für den brutalen Mief des Kommunismus sowjetischer Prägung hielten: Knast, Straflager, Klinik, Irrenhaus.“<sup>947</sup> De facto sind das Inventar, die abgewetzten Stühle, die an Lazarette erinnernden Krankenhausbetten oder angeschlagenen Türen in Hamburger Einrichtungen gesammelt worden. Daher greifen Lesarten zu kurz, wie die von Jürgen Hohmeyer im *Spiegel*, der darin eine Illustration der medizinischen Verhältnisse in der Sowjetunion sieht.<sup>948</sup>

Kabakov referiert nicht auf das sowjetische Gesundheitssystem, vielmehr spielt er auf romantische Topoi an, die die Nähe zwischen Genie und Wahnsinn betonen. Mitunter nutzten die Romantiker Krankheit als Vorwand, um sich lästiger Pflichten zu entledigen.

Zwei Jahre zuvor hat Kabakov das Motiv der Klinik in *Das Irrenhaus oder Institut für kreative Forschung* (Rooseum, Center for Contemporary Art, Malmö 1991) zum

<sup>944</sup> Anlässlich der Installation erschien ein Künstlerbuch mit den Beiträgen von Kabakov und Pepperstejn, Groys, Bakstejn, Prigov, Rubinstejn, Sorokin, die Medizinische Hermeneutik, Lejderman, Monastyrskij, die Kollektiven Aktionen, Alekseev und Zakharov. Das Buch stellt die Materialbasis für dieses Kapitel.

<sup>945</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 491.

<sup>946</sup> Vgl. Kap. „Die Installation *Fliege mit Flügeln* (1984-92)“, S. 175ff.

<sup>947</sup> MÜLLER 1994, S. 368.

<sup>948</sup> Vgl. HOHMEYER 1993, S. 197.

ersten Mal benutzt: Es handelt sich um eine mehrteilige Installation, die sich aus einem Sprechzimmer und zwölf Krankenzimmern zusammensetzt, die durch Korridore miteinander verbunden sind. Auch in *Das Irrenhaus* erzählt Kabakov eine fiktive Geschichte: So wird unter der Leitung eines gewissen Dr. W. N. Ljublin in dem Sanatorium eine neue Heilmethode erprobt, sie sieht in den Hirngespinnsten ihrer Patienten schöpferische Impulse, die fehlgeleitet worden sind. Die Krankenzimmer veranschaulichen die Vorstellungen der Patienten. Strukturell nimmt *Das Irrenhaus* die Konzeption von *NOMA* vorweg: Zwölf Krankenzimmer, die die Phantasien oder Phantasmen ihrer vermeintlichen Insassen illustrieren. Bakštejn, den Kabakov ebenfalls nach Hamburg eingeladen hat, sieht in dem *Irrenhaus* eine Metapher für den Kunstbetrieb.<sup>949</sup>



Abb. 43: Ilya Kabakov: *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Detail (Kabinett), Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Zwar können wahrscheinlich nicht wenige, die im Kunstbetrieb arbeiten, Bakštejns Überlegung nachvollziehen – dass es darin mitunter wie im Irrenhaus zugeht. Dennoch ist das Motiv der Heilanstalt eher als intertextueller Verweis auf Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) zu betrachten, der bei den Moskauer Konzeptualisten Kultstatus besitzt.<sup>950</sup> Wie schon in *Fliege mit Flügeln* referiert Kabakov auch hier nicht auf ein empirisches Objekt, sondern ein sprachliches – einen Text. Laut Sasse hat der Roman gleich mehrere Generationen des Moskauer Konzeptualismus beeinflusst; sie bezieht sich dabei auf Andrej Monastyrskij und die Kollektiven Aktionen, sowie Pavel Pepperštejn und die Inspektion Medizinische Hermeneutik (*Medicinskaja germenevtika*). Beide Künstlergruppen sind ebenfalls in der Hamburger Installation vertreten.<sup>951</sup>

<sup>949</sup> Vgl. Bakštejn in KABAKOV 2000, S. 233f.

<sup>950</sup> Vgl. ALEKSEEV 1993, S. 145: „[...] alle haben damals den ‚Zauberberg‘ gelesen“.

<sup>951</sup> Vgl. SASSE 2003, S. 362: „Der *Zauberberg* ist [...] einer der Prätexte des gesamten NOMA-Kreises – Monastyrskij begeisterten u. a. die Schneespaziergänge, Lejderman die Seancen.“. Pavel Pepperštejn,

Kabakovs Einfluss auf die Inspektion Medizinische Hermeneutik (kurz Medhermeneuten) veranschaulicht Sasse am Motiv der Heilanstalt.<sup>952</sup> Kabakov selbst wiederum betont die Bedeutung des *Zauberbergs* für die Medhermeneuten, die ihn wiederum zu den klinischen Interieurs seiner Installationen inspiriert hätten.<sup>953</sup>

Die Inspektion Medizinische Hermeneutik wurde 1987 von Pepperštejn, Sergej Anufriev und Jurij Lejderman in Moskau gegründet; Lejderman verließ die Gruppe 1991, für einige Projekte kam Vladimir Fedorov hinzu; nach zehn Jahren löste sie sich auf. Die Medhermeneuten galten mal als die zweite, mal als die dritte Generation<sup>954</sup> des Moskauer Konzeptualismus, sie schrieben ihn unter der Bezeichnung NOMA um. Ihnen verdankte sich die Einführung psychoanalytischer Konzepte von Jacques Lacan, Gilles Deleuze und Félix Guattari in den Moskauer Konzeptualismus, die sie ästhetisierten. Nach dem Vorbild der anti-psychiatrischen Bewegung interpretierten die Medhermeneuten individuelle Psychopathologien als kollektive mit der Konsequenz, dass sie ihre

geboren unter dem Namen Pivovarov, hat außerdem seinen Namen aus Manns Romanfigur Mynheer Peepkorn abgeleitet. Vgl. ebd.

<sup>952</sup> Vgl. SASSE 2003, S. 377f.

<sup>953</sup> Vgl. SASSE 2003, S. 382.

<sup>954</sup> Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Unterteilung des Moskauer Konzeptualismus: Im *Gespräch über Noma (Beceda o Nome)* unterscheiden Groys und Kabakov zwei Generationen: Neben sich selbst rechnen sie Bakštejn, Prigov und Rubinštejn zur ersten Generation, zur zweiten Generation Monastyrskij, Alekseev und die Medizinische Hermeneutik. Unterscheidungskriterium ist der Grad der Privatisierung und Psychologisierung: Während die erste Generation von der Analyse abstrakter Begriffe ausgeht, bspw. dem der Kultur, und konkrete politische und soziale Kontexte analysiert, bestreitet die zweite Generation deren Objektivität und Realität: Vgl. GROYS/KABAKOV 1993, S. 35.

Alekseev unterscheidet anhand sozialer Unterschiede zwischen der ersten und zweiten Generation: Während die älteren Künstler in einem Klima sozialer Angst aufgewachsen seien, hätten die jüngeren eine gewisse Liberalisierung erlebt; zudem kämen sie meist aus (bildungs-)bürgerlichen Familien. Vgl. ALEKSEEV 1993, S. 146.

Sasse unterscheidet drei Generationen, ihnen korrespondieren folgende Chiffren: MANI, NOMA und MOKŠKA. Neben Kabakov, Prigov und Rubinštejn zählt sie Ivan Čuikov, sowie die Tot-Art (Natal'ja Abalakova u. Anatolij Žigalov) und die Kollektiven Aktionen zu den Begründern des Moskauer Konzeptualismus.

Monastyrskij, Rubinštejn und Alekseev führten Ende der 1970er Jahre die Bezeichnung MANI (Moskovskij archiv novogo iskusstvo – Moskauer Archiv der neuen Kunst) ein. Das Archiv fungierte als „Herausgeber“ von Mappen und Sammelbänden (*Papki i Sborniki MANI*). Pepperštejn erfand Ende der 1980er Jahre das Wort NOMA. Vgl. Kap. „Unter neuem Label: NOMA statt Konzeptualismus“, S. 229ff. Seit 1993 kursierte die Bezeichnung MOKŠA. Sie spielte auf die altslawische Göttin Mokoš und auf Huxleys Essaysammlung *Moksha* an. MOKŠKA stand zudem für Moskauer Konzeptualistische SCHule. Vgl. SASSE 2002, S. 215ff. u. SASSE 2003, S. 18.

Dagegen basiert Hansen-Löves Unterteilung des Moskauer Konzeptualismus auf geopolitischen Kriterien: „Der frühe Konzeptualismus bewegte sich ausschließlich in Insiderkreisen – der mittlere sowohl innerhalb Rußlands als auch im Westen – und der dritte entweder nur im Westen oder auf neue Weise im postsowjetischen Rußland der 90er Jahre.“ HANSEN-LÖVE 1997, S. 472. An anderer Stelle im selben Text unterscheidet er nur zwei Generationen und folgt damit der Argumentation von Groys und Kabakov, allerdings macht er die Unterteilung am Ende der Sowjetunion fest. Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 497.

Einig sind sich die Moskauer Konzeptualisten und seine Interpreten darüber, dass die Medhermeneuten zur letzten Generation gehören.

klinische Wertigkeit verloren. Die Unterscheidung zwischen Krankheit und Gesundheit wurde selbst Gegenstand. Sie verbanden die Hermeneutik mit der Medizin in einer Art „diskursiven Poliklinik“: Nach Sasse handelte es sich bei der diskursiven Poliklinik um eine „Denkfigur, sie ist aber auch konkrete Installation, die Diskurse heilen und Diskurse als Heilmittel diskutieren will“<sup>955</sup>.

Ab Mitte der 1990er Jahre taucht das Motiv der (psychiatrischen) Klinik in vielen Installationen von Kabakov auf. Sie kreisen um das Verhältnis zwischen Gesundheit und Krankheit, um Behandlungsprozeduren, in denen Kunst als Katharsis eine zentrale Rolle spielt, sowie um die Beziehung zwischen (auto-)biografischem und psychotherapeutischem Bekenntnisdiskurs.<sup>956</sup>

Zurück zu *NOMA oder Kreis der Moskauer Konzeptualisten* als Totaler Installation: Bezogen auf die Kategorie des Raumes definiert Kabakov die Totale Installation als „vollständig bearbeitete[n] Raum“<sup>957</sup>, bezogen auf die Kategorie der Zeit als „Ort einer stehengebliebenen Handlung“<sup>958</sup>. Nach Hansen-Löve spielt Kabakov damit auf Gogol's Komödie *Der Revisor* (*Revizor*, 1835-42) an, „die geradezu als Urszene der totalen Installation gelten kann“<sup>959</sup>: Die Schlusszene des Stückes ist von Gogol' als „tableau vivant“ konzipiert – die Erwartung des echten Revisors aus Petersburg in der russischen Provinz. Wie bei Gogol' steht die Handlung in der Totalen Installation still. Während im *Revisor* die Schauspieler am Ende zum lebenden Bild erstarren, sind die Insassen in den Krankenzimmern der Hamburger Arbeit abwesend. *NOMA oder der Kreis der*

---

<sup>955</sup> SASSE 2003, S. 351. Als Installation gehörte die diskursive Poliklinik zur Ausstellung *Schweiz+Medizin*. Die Medhermeneuten realisierten nur den Teil *Schweiz+* 1992 in der Shedhalle (Zürich), ein Jahr später, nachdem Kabakov *Das Irrenhaus* ausstellte. Die Entwürfe zum Teil *+Medizin* wurden in unterschiedlichen Zusammenhängen veröffentlicht. Die Medhermeneuten wollten *+Medizin* in einem Hochgebirgsanatorium verwirklichen: Sie planten einen Saal mit unterschiedlichen Behandlungszimmern; von den Zimmern aus sollte man in die Berge schauen können; allerdings wollten sie die Fenster mit Landschaftsbildern zukleben. Vgl. SASSE 2003, S. 351ff.

<sup>956</sup> Vgl. *Operationssaal (Mutter und Sohn)* (Helsinki: Ateneum 1994, Oslo: Museum of Contemporary Art 1995), *Bildertherapie* (Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1996), *Zwei Behandlungsräume* (Biennale de Sao Paulo 1996), *Behandlung mit Erinnerung* (New York: Whitney Biennial 1997, Berlin: Hamburger Bahnhof. Museum für Gegenwart 1998), *Das Krankenhaus. Fünf Bekenntnisse* (San Francisco: Capp Street Project 1997/98), *Das weiße Bild. Die Klinik* (Antwerpen: MUHKA 1998), *Das Kinderkrankenhaus* (Dublin: Irish Museum of Modern Art 1998-2000, Bern: Kunstmuseum Bern 2000, Wiesbaden: Museum Wiesbaden 2001 u. a.). Zu den Installationen vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1 u. Bd. 2. Zur Konkordanz der engl. u. dt. Titel vgl. KABAKOV 2003, Bd. 2, S. 484ff.

<sup>957</sup> KABAKOV 1995a, S. 16.

<sup>958</sup> Ebd.

<sup>959</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 478.



*Moskauer Konzeptualisten* ist wie die Totale Installation überhaupt eine Welt der Dinge.<sup>960</sup>

### III.3.3 Angst vor dem historischen Vergessen

Kabakov übersandte das Konzept der Installation den Kuratoren der Hamburger Kunsthalle in Form eines Konvoluts von zehn Zeichnungen und einer Erörterung der technischen Details, sowie eines Briefes. Unklar bleibt, ob der Brief seinen Empfänger (Groys) jemals erreichte, oder nur das Genre des Briefromans zitierte – Kabakov lud Groys ebenfalls nach Hamburg ein.

Der Brief gibt Auskunft über Funktion und Form der Installation, laut Kabakov sei das Projekt von Anfang an zum Scheitern verurteilt gewesen. Das ist mehr als untertrieben:

Die bevorstehende ‚riesige‘ und ‚repräsentative‘ Ausstellung wird lediglich die Kette der enttäuschenden Mißerfolge fortsetzen, als die sich bereits die Ausstellungen in Boston, Düsseldorf, Neapel und an vielen anderen Orten erwiesen haben. Ich vermute sogar, daß auch sie wieder die übliche, altbekannte Reaktion hervorrufen wird: ‚Vergebliche Mühe‘, ‚Nichts neues unter der Sonne‘, ‚rausgeschmissenes Geld‘, ‚schlechte Kopie der westlichen Kunst aus den 60ern‘ usw.<sup>961</sup>

Letzten Endes erhielt die Hamburger Arbeit viel Resonanz im deutschen Feuilleton, und zwar im Ganzen positiv – weder für Kabakov noch für die Rezensenten tatsächlich überraschend. So beschrieb Hohmeyer die Stimmung im Kunstbetrieb folgendermaßen:

[Kabakov – M. S.] hastet [...] von einem westlichen Ausstellungsplatz zum nächsten, verbringt mehr Zeit auf internationalen Flughäfen als an seinem Wohnsitz New York. [...] Die westlichen Museumsleute können auch gar nicht genug bekommen von Kabakows [...] Installationen. In seiner Bilanz stehen fast 70 Ausstellungen während der vergangenen sechs Jahre.<sup>962</sup>

Für jeden ambitionierten Kurator auf der Welt (außer in Russland) gehörte Anfang der 1990er Jahre Kabakov ins Programm. So unterstellte Peter Winter in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über den Ausstellungsmarathon des Künstlers: „Inzwischen

---

<sup>960</sup> Vgl. DEGOT 1995, S. 147: „Im Moskauer Konzeptualismus verschwinden die Helden ebenso häufig wie die Figuren in Kriminalromanen. [...] die Kabakovschen ‚totalen Installationen‘ sind entvölkerte Pompeijs, deren ganze Bevölkerung durch eine unbekannte Katastrophe dahingerafft wurde.“

<sup>961</sup> KABAKOV 1993, S. 185.

<sup>962</sup> HOHMEYER 1993, S. 196.

kann er Zellen beinahe im Schlaf bauen“<sup>963</sup>, und Müller bilanzierte: „Man kann es beinahe so sagen: Hamburg hat jetzt auch seine Kabakov-Installation gehabt.“<sup>964</sup>

Im Hinblick auf den Widerspruch zwischen Kabakovs Selbst- und Fremdwahrnehmung stellte Max Frei<sup>965</sup> die kurzweilige Vermutung auf, dass zwei Kabakovs existieren: Zu Sowjetzeiten hätte es den erfolgreichen Kinderbuchillustrator und den Untergrundkünstler gegeben, nach der Emigration den russischen und westlichen Kabakov etc.<sup>966</sup> Damit knüpfte Frei strukturell an die Spaltung zwischen offizieller und inoffizieller Kunst an. Während Kabakov längst zum Mythos geworden war, sollte man lange Zeit auf seiner Internetseite noch folgende Bilderunterschrift lesen haben können: „Und dies ist eine Fotografie von Ilja Kabakow für die Fans, die er augenscheinlich niemals haben wird“<sup>967</sup>. Angesichts der Tatsache, dass Kabakov Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre einer der gefragtsten russischen Gegenwartskünstler war, erscheint dies als maßlose Tiefstapelei.

Hinter Kabakovs Rhetorik des Scheiterns verbirgt sich allerdings mehr als persönliche Koketterie. Wie dargestellt ist der vorgebliche Minderwertigkeitskomplex ein Narrativ, das sich bis in die russische (Literatur-)Theorie des 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt.<sup>968</sup> In *Fliege mit Flügeln* lässt Kabakov den Betrachter über den auktorialen Status der Installation im Unklaren. So führt er fiktive Figuren ein, denen er den Vergleich zwischen amerikanischer und russischer Konzeptkunst in den Mund legt. In *NOMA und der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* bedient er sich dieses Narrativs, um die Geschichte der Moskauer Konzeptualisten zu erzählen. Maßen sich in *Fliege mit Flügeln* die Charaktere die eigentlich Kabakov gebührende Autorschaft an, gebärdet er sich selbst immer mehr als (Roman-)Figur, die der literarischen Welt zu entstammen scheint – nicht nur in *NOMA*. Zu sehr erinnert das Image, das er von sich in der Öffentlichkeit entwirft, an den Topos des „Kleinen Mannes“. Kabakov zerfällt in

---

<sup>963</sup> WINTER 1993, S. 23.

<sup>964</sup> MÜLLER 1994, S. 368.

<sup>965</sup> Hinter dem Pseudonym Max Frei verbirgt sich das Autorenpaar Svetlana Martynčik und Igor’ Stepin.

<sup>966</sup> Vgl. FREI 2002, S. 88: „Diese Paare kann man auf Wunsch fast unbegrenzt vermehren. Es gibt einen Kabakow, der unter dem ‚Provinzler-Komplex‘ leidet, und einen, der die hauptstädtische Künstlerelite ‚aufgebaut‘ hat – und zwar so, daß selbst nach langen Jahren der Abwesenheit seine Stellung als ‚Moskauer Konzeptualist Nr. 1‘ sich höchstens noch gefestigt hat. Es gibt einen Kabakow, der genial seine Angst vor dem ‚obersten Chef‘ beschreibt, von dem abhing, ob man ins Pionierlager mitgenommen wurde oder nicht – und da gibt es den Kabakow, der selbst entschied, wen er ins ‚NOMA‘ aufnahm oder nicht [...]“.

<sup>967</sup> Zit. n. FREI 2002, S. 86.

<sup>968</sup> Vgl. Kap. „Von Komplexen geplagt. Das Narrativ der Minderwertigkeit“, S. 211ff.

verschiedene Kabakovs, mitunter droht er hinter den entworfenen Selbstbildern zu verschwinden, so berichtet Frei, dass der „Moskauer Kritiker Andrej Kowaljow [...] seinerzeit einen geistreichen Aufsatz geschrieben [hat – M. S.], in dem er die Existenz Kabakows selbst in Zweifel zog“<sup>969</sup>. In der Hamburger Installation ist der Beitrag von Dimitrij Prigov *Über Prigov (O Prigove)* beispielhaft für eine Praxis, in der der Künstler fortwährend Selbstbilder entwirft und sich damit zum Kunstprodukt macht. So arbeitet Prigov nach eigener Aussage „mit dem Image des Künstlers und des Dichters“<sup>970</sup> – d. h. mit dem eigenen Image, und weniger wie Kosuth am eigenen Image. Stephan Küpper führt die Vertauschung von Autor und Figur im Moskauer Konzeptualismus auf die sowjetische Kulturpolitik zurück, die Geschichte wie ein Romancier erschuf – ohne Rücksicht auf die Fakten.<sup>971</sup>

Mit der Hamburger Installation nimmt Kabakov die Kanonisierung des Moskauer Konzeptualismus selbst in die Hand. Laut eigener Aussage versucht er, NOMA in die Geschichte einzuschreiben, „ehe die Geschichte das selbst, und womöglich auf die ungeschickteste Weise tut (noch schlimmer ist die Vorstellung, daß sie es vielleicht überhaupt nicht tun wird)“<sup>972</sup>. Die Presse nahm die Arbeit dementsprechend als Denkmal für den Moskauer Konzeptualismus wahr.<sup>973</sup> In seiner gleichnamigen Vorlesung *Über die Totale Installation* erklärt Kabakov das Erinnern zur zentralen Funktion seiner Installationen.<sup>974</sup>

Die Hamburger Arbeit reiht sich in eine künstlerische Praxis ein, die für Groys von Anfang an nur ein Ziel verfolgte, nämlich: „Wie kann ein Künstler sein Werk so gestalten, dass es vor historischem Vergessen oder Verfall gerettet wird?“<sup>975</sup> Für Groys ist das Streben nach Anerkennung durch die internationale (Kunst-)Geschichte eine Konstante im Werk von Kabakov. Dies gelte besonders für Installationen, deren Interieurs Ausstellungen nachahmten, die eine alternative Geschichte erzählten als die

---

<sup>969</sup> FREI 2002, S. 86.

<sup>970</sup> PRIGOV 1993, S. 66.

Vgl. KÜPPER 2000, S. 26f: „Die *drugaja kul'tura* wurde gleichsam zu einem Roman, den die sowjetische Kulturpolitik schrieb, jede ihrer Figuren wurde zu einer Figur in diesem Roman [...]. [...] Er [der Staat – M. S.] war der alleinige Autor der offiziellen wie der inoffiziellen Kunst und Literatur, und in der ‚kritischen Aneignung des literarischen Erbes‘, zu der die Definition des Kanons, die Integration der klassischen Autoren ins Pantheon der Helden der Sowjetunion und, falls nötig, das Umschreiben ihrer Werke gehörte, auch der Weltliteratur.“

<sup>972</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 25.

<sup>973</sup> Vgl. HOHMEYER 1993, S. 197 u. WINTER 1993, S. 23.

<sup>974</sup> Vgl. KABAKOV 1995a, S. 90.

<sup>975</sup> GROYS 2001, S. 333.

meinungsmachenden Institutionen. Kabakovs Installationen thematisierten das Verhältnis zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, wobei das Licht als Grenze fungiere zwischen dem, was Eingang ins kollektive Gedächtnis gefunden habe, und dem, was als wertlos erachtet und vergessen worden sei. Folglich markieren die schlecht beleuchteten Stellen das dem institutionellen Blick Entgangene oder Verworfene, was für Groys gleichbedeutend mit Russland ist.<sup>976</sup>

Kabakov unterstützt diese Deutung, wenn er in seiner Vorlesung mehrere Verfahren und Funktionen der Lichtregie unterscheidet: Während das „allgemeine Licht“ den Raum ins Halbdunkel tauche, das „das Auftauchen des historischen und kulturellen Gedächtnis aktiviert“<sup>977</sup>, diene das „lokale Licht“ dazu, die Aufmerksamkeit der Betrachter zu steuern, indem es sie auf einzelne Objekte lenke. Zudem bezeichne es die Grenze zwischen Erinnern und Vergessen: „In der halbdunklen Installation leuchtet es das Gedächtnis aus und hebt es aus der [...] Finsternis des Vergessens – ,es existiert nur das, was angeleuchtet ist, was nicht angeleuchtet ist, ist gar nicht existent‘.“<sup>978</sup>

In der Hamburger Installation fällt das Licht durch ein Loch in der Decke auf ein leeres Zentrum, während die Insassen der Heilanstalt im Schatten stehen. Fürchtet Kabakov wirklich noch, dass der Moskauer Konzeptualismus im Orkus der Geschichte verschwinden könnte? Wie er per Brief an Groys schreibt, soll die Installation den Moskauer Konzeptualismus „materialisieren“ mit dem Ziel, ihn einem „westlichen“ Publikum verständlich zu machen. Dies gestaltet sich für Kabakov schwierig, weil Kunst in NOMA nicht gleichbedeutend mit Objekthaftigkeit ist, hinzu kommt der spezifische Kontext des Moskauer Konzeptualismus als inoffizielle Kunst in der ehemaligen Sowjetunion.<sup>979</sup>

Die „Entmaterialisierung der Kunst“ ist also auch am Moskauer Konzeptualismus nicht vorbeigegangen. Kabakov stellt sie hingegen als russlandspezifisch dar. In *NOMA* (über-)zeichnet er den Moskauer Konzeptualismus als „Terra Incognita“, wobei er auf Pepperštejns Wortschöpfung zurückgreift.

---

<sup>976</sup> Vgl. GROYS 1995g, S. 198f.

<sup>977</sup> KABAKOV 1995a, S. 72.

<sup>978</sup> KABAKOV 1995a, S. 73f.

<sup>979</sup> Vgl. KABAKOV 1993, S. 185.

### III.3.4 Unter neuem Label: NOMA statt Konzeptualismus

Pepperštejn gebraucht den Terminus NOMA erstmals 1988.<sup>980</sup> Er löst damit den älteren Namen Moskauer Romantischer Konzeptualismus ab, der sich dem gleichnamigen Text von Groys verdankt. Im Gegensatz zu Groys ist es Pepperštejns erklärtes Ziel, der Einverleibung in die (Kunst-)Geschichte zu entgehen.<sup>981</sup>

Pepperštejn leitet NOMA vom Wort „Nom“ ab, das im alten Ägypten angeblich den zerstückelten Leib des Osiris bezeichne sowie die Region, in denen der Legende nach seine Körperteile verstreut worden seien. Es handelt sich wohl eher um eine Legende als um eine Etymologie. Die Bezeichnung NOMA verweist auf den kollektiven Körper des Moskauer Konzeptualismus und das Problem seiner (Zer-)Gliederung – insbesondere nach dem Ende der Sowjetunion.

Zur Zeit der Entstehung der Hamburger Installation lebte Kabakov seit mehreren Jahren in den USA. Groys und der ebenfalls eingeladene Künstler Vadim Zakharov lebten in Deutschland. Insofern wird dieser kollektive Körper in der Hamburger Installation im Nachhinein (re-)konstruiert.

Pepperštejn definiert NOMA als „Kreis von Menschen, die sich durch den ‚inneren‘ Zusammenhalt ihrer sprachlichen Realisierungen als Kollektivkörper begreifen.“<sup>982</sup> Die Definition ist doppeldeutig: Zum einen steht sie für eine künstlerische Praxis und eine Art Gemeinschaftswerk, bestehend „aus dem gesamten Komplex [...] mündlicher und schriftlicher Artikulationen, eigener Slangs und Intonationen [...], mit denen der Moskauer Konzeptualismus von Anfang an seine Selbstreflexion durchführte“<sup>983</sup>. Zum anderen bezieht sie sich auf eine konkrete Gemeinschaft, einen Kreis von Leuten, die sich durch die Ähnlichkeit ihrer sozialen Situation miteinander verbunden fühlen.

---

<sup>980</sup> Laut seiner Aussage sprach Pepperštejn erstmals von NOMA in seinem Vortrag „Ideologisierung des Unbekannten“, den er im Januar 1988 in einem Seminar an der Moskauer Universität hielt. Vgl. PEPPERŠTEJN 1993, S. 9. Laut Degot und Sasse definierte sich der Moskauer Konzeptualismus bereits 1987 über den Terminus NOMA. Vgl. DEGOT 1995, S. 150 u. SASSE 2002, S. 217

<sup>981</sup> Vgl. PEPPERŠTEJN 1993, S. 12: „Der Terminus ‚Noma‘ hat sich durchgesetzt, weil er keinen Verweis auf den Topos ‚Kunst‘ in sich birgt, der in anderen Definitionen stets enthalten war.“

<sup>982</sup> PEPPERŠTEJN 1993, S. 9.

<sup>983</sup> Ebd.

In seinem „Rapport NOMA-NOMA“ (Rapport NOMA-NOMA) in der Hamburger Installation arbeitet Pepperštejn drei Merkmale des Moskauer Konzeptualismus heraus: „Nominalismus“, „Nomadentum“ und „Autonomie“.<sup>984</sup>

Ende der 1970er Jahre<sup>985</sup> entwickelten die Moskauer Konzeptualisten eine Art „Nominalismus“, indem sie jedem Mitglied einen Decknamen verliehen, dem ein fiktiver militärischer Dienstgrad oder wissenschaftlicher Titel entsprach. Die Bedeutung, die dem Nomen innerhalb des Kreises zukam, war eng verbunden mit einer „nomadischen“ Praxis, die den Moskauer Konzeptualismus im politischen Nirgendwo situierte. Heimatlos, insofern er aus den offiziellen Institutionen heraus fiel, entwickelte er eine eigene performative Praxis, wofür die Kollektiven Aktionen beispielhaft waren.

Monastyrskij gründete die Kollektiven Aktionen (Kollektivnye dejstvija, kurz KD) 1976. Ihre Zusammensetzung blieb in den 1970er und 1980er Jahren gleich<sup>986</sup> – sowohl der Teilnehmer als auch Zuschauer, die zu den Aktionen eingeladen wurden. KD stand nicht nur für eine Gruppe, sondern auch eine bestimmte Form der Aktion. Ihr Fokus lag auf der Beziehung zwischen dem Objekt und dem Subjekt der Wahrnehmung. Sie ließ sich in einen empirischen Akt (was tatsächlich geschah) und einen psychologischen einteilen, wobei vor allem der zweite interessierte. So fand das eigentliche Ereignis in den KD im Bewusstsein seiner Teilnehmer und Zuschauer statt. Umrahmt wurden die Aktionen von einer Reihe instruierender und interpretierender Texte, die unter dem Titel *Reisen aus der Stadt (Poezdki za gorod)* in Büchern zusammengefasst wurden. Auf diesen Titel kam Monastyrskij 1979 zusammen mit Kabakov<sup>987</sup>, weil ein Ausflug ins Grüne (Poezka za gorod) den Aktionen oft vorausging, die im Wald oder auf einem Feld am Rand von Moskau stattfanden.

Pepperštejn beginnt seinen „Rapport“ mit dem Zitat einer gewissen N.S. Autonomova,<sup>988</sup> das er aufgrund des Familiennamens seiner Verfasserin auswählt. Es soll die Autonomie von NOMA hervorheben:

---

<sup>984</sup> Potentiell lässt sich diese Reihe fortsetzen, wie ein Kommentar von Alekseev demonstriert: „Im Wort ‚Noma‘ klingen [...], wenn man die kyrillischen Buchstaben (HOMA) englisch liest, ‚Haus‘ an.“ ALEKSEEV 1993, S. 151.

<sup>985</sup> Vgl. SASSE 2002, S. 217.

<sup>986</sup> Teilnehmer der Gruppe waren: Alekseev, Panitkov, Kizeval'ter, Sergeij Romaško, Makarevič und Elagina, später auch Sabine Hänsen. Zuschauer waren i. d. R. Kabakov, Prigov, Čujkov, Bulatov, Sergej Nekrassov und Bakštejn.

<sup>987</sup> Vgl. FREI 2002, S. 100.

<sup>988</sup> Das Zitat lautet: „Bekanntlich gründete Freud die Internationale psychoanalytische Vereinigung nicht allein mit dem Ziel, seine Lehre zu verbreiten und zu propagieren; er glaubte vielmehr an eine Organisation gleich einer Bruderschaft.“ PEPPERŠTEJN 1993, S. 8.

[S]o ist vor allen Dingen ihr [NOMA – M. S.] Streben nach Autonomie im Auge zu behalten, ihr Streben nach psychologischer, sprachlicher, textueller und repräsentativer Distanzierung von allem ‚Übrigen‘. [...] Dieses Streben nach Autonomie bestimmt zum einen den Gebrauch des Terminus ‚Noma‘ und zum anderen die Strategie des Moskauer konzeptualistischen Kreises, der sich mit diesem Namen bezeichnet.<sup>989</sup>

Dementsprechend soll in der (autonomen) Sprache von NOMA über NOMA gesprochen werden, „indem man exemplarisch Selbstdarstellungen und Auszüge ihres ‚esoterischen Jargons‘ heranzieht.“<sup>990</sup>

Der Rückzug auf die eigene Terminologie riegelt den Moskauer Konzeptualismus nach außen ab, und verleiht ihm die Aura des Außergewöhnlichen und Geheimnisvollen. Laut Degot beabsichtigt Pepperštejn genau das: „Noma‘ ist ein Wort, das dem Betrachter demonstrativ den Rücken zukehrt.“<sup>991</sup> Während Groys den Moskauer Romantischen Konzeptualismus durch den terminologischen Import in die internationale (Kunst-)Geschichte einschreiben will, versucht Pepperštejn ihn vor solchen Vergleichen zu schützen. Mit NOMA gibt sich der Moskauer Konzeptualismus unvergleichlich.

### III.3.5 NOMA als kollektiver Sprachkörper I: Dialog und Dialogizität

Sowohl in seinem Brief an Groys als auch im *Gespräch über Noma (Beceda o Nome)*, das beide anlässlich der Hamburger Installation miteinander führten, zieht Kabakov die von Pepperštejn unter dem Stichwort Autonomie beschriebene Sprache von NOMA als Begründung heran, warum sich der Moskauer Konzeptualismus der „Materialisierung“ entziehe. So sieht er in dem „ununterbrochene Geschwätz“<sup>992</sup>, dessen Ursprung er in den Gesprächen am Küchentisch verortet, das hervorstechende Merkmal von NOMA: „[W]as mir in die Augen springt am Phänomen Noma ist, daß seine Natur im Grunde diskursiv war, dialogisch. Es handelt sich eigentlich um lauter ‚kleine Gespräche‘“,<sup>993</sup> und Groys rät, dass NOMA der „Prozeß einer totalen Reflexion [ist – M. S.], der alles erfaßt, alles relativiert, alles in Frage stellt, alles ironisiert, sich von allem distanzieren kann etc.“<sup>994</sup>. In der Installation selbst weist Kabakov auf die

---

<sup>989</sup> Ebd.

<sup>990</sup> Ebd.

<sup>991</sup> DEGOT 1995, S. 150, vgl. auch HANSEN-LÖVE 1997, S. 494.

<sup>992</sup> KABAKOV 1993, S. 186.

<sup>993</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 19.

<sup>994</sup> Groys in GROYS/KABAKOV 1993, S. 21.

zentrale Rolle des Dialogs in NOMA auf einem der blockförmigen Lesepulte hin, die das leere Zentrum rahmen.<sup>995</sup>

Kabakov arbeitete als einer der ersten innerhalb des Moskauer Konzeptualismus mit Dialogen, indem er die Werke fiktiver Künstler durch ebenso fiktive Kommentatoren beurteilen ließ.

Unter dem Stichwort „Kommentar“ ist in Hamburg auf einem der Pulte zu lesen: „Das Interesse gilt eigentlich nicht mehr der Herstellung eines ‚Gegenstandes‘ – eines Romans, eines Bildes, eines Gedichts – sondern der Reflexion darüber. Es entsteht ein Diskursfeld, in dem sich das Augenmerk auf die Aktualisierung des Kontextes richtet.“<sup>996</sup> Gegenüber *Fliege mit Flügeln* verschiebt sich der Fokus in *NOMA*: von der Dialogizität zum Dialog, vom Selbstgespräch zum Gruppengespräch.

Kabakov begründete in dem *Gespräch über Noma* die zentrale Rolle, die Dialogizität und Dialog im Moskauer Konzeptualismus einnahmen, mit dem fehlenden institutionellen Kontext. Als inoffizielle Künstler blieb den Moskauer Konzeptualisten nichts weiter übrig, als sich ihre Arbeiten gegenseitig vorzustellen, in ihrer Wahrnehmung ersetzte der Kommentar das Artefakt. Seit Ende der 1970er Jahre fanden in privaten Räumen „konzeptuelle Seminare“ statt.<sup>997</sup> Im Zuge dieser Seminare erhoben die Moskauer Konzeptualisten ihre Konversation zum kollektiven Metawerk.<sup>998</sup>

Auch in der Nachbesprechung der Kollektiven Aktionen entwickelte sich der Dialog zur eigenen Kunstform. So galt das Hauptinteresse der Organisatoren der Kollektiven Aktionen der nachfolgenden Diskussion – sie sahen in den aufgezeichneten Kommentaren der Teilnehmer und Zuschauer das eigentliche (Kunst-)Ereignis, während die gemeinsamen Handlungen nur die Möglichkeit dazu lieferten. Das Authentizitätsversprechen aktionistischer Kunst wurde dadurch infrage gestellt, sowohl was die Unmit-

---

<sup>995</sup> Vgl. KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 491:

<sup>996</sup> Ebd.

<sup>997</sup> Die „konzeptuellen Seminare“ fanden laut Groys zwischen 1977 und 1981 alle drei bis vier Wochen in der Wohnung des Kunstförderers Alik Čičko oder in den Ateliers von Makarevič und Kabakov statt. Es nahmen ca. 20-40 Personen daran teil, die zuvor eine persönliche Einladung erhalten hatten. Vgl. GROYS/VIDOKLE 2006, S. 403f. Während Groys sich als Initiator der „konzeptuellen Seminare“ sah, so datierte er deren Beginn auf seine Übersiedlung von Leningrad nach Moskau und ihr Ende auf seine Emigration in die BRD, gingen sie Prigov zufolge auf die Initiative von Čičko zurück. Prigov datierte die „konzeptuellen Seminare“ auf 1978 bis 1985, wobei in den besten Zeiten über 100 Künstler, Schriftsteller und Publizisten ein oder zweimal im Monat daran teilnahmen. Vgl. PRIGOV 2006, S. 279f.

Einigkeit besteht hinsichtlich der Funktion der Konzeptuellen Seminare: So reagierten die inoffiziellen Künstler damit auf den Ausschluss aus den offiziellen Institutionen und schufen eine Plattform, die es ihnen ermöglichte, einen diskursiven Rahmen für ihre Arbeiten zu schaffen.

<sup>998</sup> Vgl. Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 22.



telbarkeit der Ereignisse als auch den dokumentarischen Wert der Beobachtungs- und Erfahrungsberichte betraf. Die Kollektiven Aktionen leugneten die Differenz zwischen Ereignis und Kommentar nicht, vielmehr verwerteten sie diese: So (re-)konstruierten sie nicht nur über den Kommentar das Ereignis, sondern verstanden den Kommentar selbst als Ereignis. Beispielhaft für die Entwicklung der Nachbesprechung vom Mittel zum Zweck waren die Wohnungsaktionen *Stimmen* (Golosa, 1985) und *Erörterung/Diskussion* (*Obsuždenie*, 1985): In ihnen wurde die Unterhaltung selbst zur (Sprech-)Handlung.<sup>999</sup> Über die erste Aktion meinte Monastyrskij später, dass hier die „Situation einer allgemeinen Erörterung immer mehr zu einem Genre avancierte“<sup>1000</sup>.

Hieran schlossen die Medhermeneuten an, die regelmäßig an den Kollektiven Aktionen teilnahmen. Die Gruppe zeichnete ihre Unterhaltungen zunächst auf – bald folgten nur mehr Notizen in einem „Tagebuch“. Von ihren Vorgängern unterschieden sich die Medhermeneuten dadurch, dass sie verschiedene soziale Gesprächspraktiken analysierten, wie bspw. den Dialog zwischen Arzt und Patient und das dazugehörige Setting nachstellten, weil „die Beichte ohne den Beichtstuhl der Katholiken oder [...] die Psychoanalyse ohne die Couch nicht zu denken sind“<sup>1001</sup>. Für Hansen-Löve bestand die „Radikalität der Medhermeneutiker [...] im Auslassen des Artefakts und im direkten Übergang zu seiner Deutung“<sup>1002</sup>. Zu dieser Diagnose kam auch Kabakov: „In Noma haben wir die endgültige Vernichtung jedes Produkts durch die unentwegte Erzeugung eines Textmeeres“<sup>1003</sup>.

Angefangen von Kabakov über die Kollektiven Aktionen bis hin zu den Medhermeneuten sind die Moskauer Konzeptualisten der Auffassung, dass „das Kunstwerk ein Produkt seiner Interpretation ist und außerhalb des Kontextes des Kommentierens und Interpretierens überhaupt nicht existiert“<sup>1004</sup>. Dabei haben sich die Künstler wechselseitig beeinflusst. Während Kabakov den Kommentar meist in Form von Dialogen in seinen Arbeiten vorwegnimmt, gehen die Kollektiven Aktionen und Medhermeneuten von ihren Unterhaltungen aus; während bei Kabakov der Dialog in der Arbeit stattfindet und somit einem Selbstgespräch gleichkommt (Dialogizität), bilden bei den Kollektiven

<sup>999</sup> Zur Dokumentation der Aktion *Stimmen* vgl. MONASTYRSKIJ 1998, S. 282ff. Eine ausführliche Analyse der Aktion findet sich bei SASSE 2003, S. 130ff. Zur Aktion *Diskussion/Erörterung* vgl. Kap. „Zwischen kollektiver und individueller Autorschaft“, S. 246ff.

<sup>1000</sup> Zit. n. SASSE 2003, S. 383.

<sup>1001</sup> SASSE 2003, S. 385.

<sup>1002</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 494.

<sup>1003</sup> Kabakov in KABAKOV/GROYS 1996, S. 81.

<sup>1004</sup> GROYS 1997, S. 91.

Aktion und Medhermeneuten die Gruppengespräche den Ausgangspunkt für (neue) Arbeiten. Während in den Kollektiven Aktionen die Nachbesprechung der gemeinsamen Handlungen Gegenstand der Untersuchung ist, untersuchen die Medhermeneuten Gesprächspraktiken im sozialen Raum, die von der Philosophie und Kunst über den (sowjetischen) Alltag bis zur Medizin und Psychoanalyse reichen. Zunehmend nimmt das Kommentieren der Werke oder Ereignisse mehr Raum ein und bringt diese zum Verschwinden.

Aus diesem Grund lässt sich der Moskauer Konzeptualismus in den Augen seiner Mitglieder auch nicht auf seine materiellen Objekte reduzieren (Bilder, Texte, Installationen etc.). Nicht nur, dass sich der Moskauer Konzeptualismus immer mehr entmaterialisierte, indem er die Objekthaftigkeit von Kunst in der Performativität auflöste, der Kollektivkörper von NOMA impliziert auch ein Kollektivwerk.

### III.3.6 NOMA als kollektiver Sprachkörper II: Produktion und Rezeption

Das Verständnis des Moskauer Konzeptualismus setzte nach Ansicht seiner Vertreter Teilhabe am kollektiven Metawerk voraus – Partizipation statt Kontemplation. Die Mitglieder von NOMA wechselten immerfort die Positionen, mal nahmen sie die Rolle des Produzenten ein, mal die des Rezipienten. Den Zirkel aus Produktion und Rezeption bezeichnete Kabakov im *Gespräch über Noma* als eines der zentralen Merkmale des Moskauer Konzeptualismus: „Ein Dreieck wie Kunstwerk, Künstler und Betrachter zum Beispiel – wir sehen, daß sie in Noma ständig changieren, eins ständig an die Stelle des anderen tritt.“<sup>1005</sup> Wie in der Conceptual Art begaben sich die Moskauer Konzeptualisten auf den doppelten Boden von Künstler und Kritiker, was sich in der Hamburger Installation u. a. in Kabakovs Auswahl seiner Kollegen zeigte.<sup>1006</sup>

Was jenseits des Eisernen Vorhangs für Kosuth ein Wunschtraum blieb, eine Kunst von Produzenten für Produzenten, erfüllte sich für NOMA – letztlich der Traum des Kommunismus, wie Groys ironisch bemerkte.<sup>1007</sup> Mit dem Zusammenfallen von Produktion und Rezeption unterschied sich NOMA, so Kabakov, von avantgardistischen und neoavantgardistischen Bewegungen, die durch eine provokative Ästhetik ein

---

<sup>1005</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 24.

<sup>1006</sup> Vgl. Groys in ebd.

<sup>1007</sup> Vgl. Groys in GROYS/KABAKOV 1993, S. 33.

Publikum zu erreichen versuchten: „Bei Noma wollte niemand irgendjemanden erstaunen. Das war ein Kreis ohne Außenstehende.“<sup>1008</sup>

Die Moskauer Konzeptualisten führten den hermetischen Zirkel aus Künstler und Betrachter, Autor und Leser i. d. R. auf ihre politische und soziale Situation im Untergrund zurück: Auf diese Weise hätten sie das Fehlen der Öffentlichkeit kompensiert – sowohl der professionellen Kritiker als auch des Publikums. Von der offiziellen Kultur sei die inoffizielle entweder, wie Groys behauptete, als „Teil der imperialistischen Verschwörung gegen die Sowjetunion“ sanktioniert, oder als nicht kommentarwürdig ignoriert worden – „und ein von ihr unabhängiger Markt existierte einfach nicht“<sup>1009</sup>. Drei Jahre später begründete er die Antizipation des Betrachters in Kabakovs Arbeiten ebenfalls mit dessen Lage als Untergrundkünstler:

Die Arbeiten von Kabakow entstanden in einer Situation der sozialen Isolation, die derjenigen Bachtins vergleichbar ist. Der ganze Kreis der inoffiziellen russischen Kultur der damaligen Zeit war sowohl vom größeren sowjetischen Publikum als auch von westlichen Kontakten fast völlig abgeschnitten.<sup>1010</sup>

Dieser Argumentation wurde z. T. von der Forschung übernommen: „Beide ‚Kommentare‘ (Kommentar und Nichtkommentar)“, so Sasse, „bestritten die Existenzberechtigung einer Kunst außerhalb der ideologischen Zeichenproduktion.“<sup>1011</sup> Auch Hansen-Löve führte das „ununterbrochene Sprechen“ des Moskauer Konzeptualismus auf den mangelnden institutionellen Kontext zurück.<sup>1012</sup>

Um einerseits bei den offiziellen Organen keine Aufmerksamkeit zu erregen, andererseits das Fehlen der Öffentlichkeit wettzumachen, entwickelte die inoffizielle Kunst ein informelles Präsentations- und Distributionssystem: zum einen in Form von Ausstellungen und Diskussionsforen in Privaträumen (Wohnungen und Ateliers), zum anderen in Form von „Samizdat“ und „Tamizdat“, die als Alternativen zum staatlichen Presse- und Verlagswesen galten.

Diese (Selbst-)Darstellung ist in zwei Punkten zu relativieren: erstens, dass es keinen Kunstmarkt gegeben habe, und zweitens, dass die Moskauer Konzeptualisten keine Kontakte in den „Westen“ besessen hätten. Nach Degot existierte „legal oder halblegal

---

<sup>1008</sup> Kabakov in ebd. Vgl. auch RUBINŠTEJN 1993, S. 83: „Ich komme aus dem Underground, und für mich ist das Publikum ein gewisser Freundes- und Bekanntenkreis [...]. [...] Auch heute ist mir nur wichtig, was meine Leser von einer neuen Arbeit sagen. Ich kenne sie namentlich.“

<sup>1009</sup> GROYS 1991g, S. 108.

<sup>1010</sup> GROYS 1997, S. 85.

<sup>1011</sup> SASSE 2003, S. 319.

<sup>1012</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 494.

– praktisch durchgehend ein kleiner Privatmarkt für Bilder<sup>1013</sup>, und ab den 1960er Jahren sei die inoffizielle Kunst in den internationalen Kunstmarkt integriert gewesen. Die Klientel bestand aus ausländischen Korrespondenten und Diplomaten, die „Balaleikas und Samoware schon hatten“, wie Alekseev meinte; er steuerte ebenfalls einen Beitrag zur Installation *NOMA* bei; die inoffiziellen Künstler „[s]chlenderten auf Botschaftsempfängen herum“;<sup>1014</sup> und nicht wenige Arbeiten, wie auch Tupitsyn berichtete, verließen in Diplomatenkoffern das Land.<sup>1015</sup> Beispielhaft für den Export inoffizieller Kunst ist die Unterstützung, die Kabakov durch die Pariser Galeristin Dina Vierny erfuhr, sie wollte ihm sogar zur Flucht verhelfen;<sup>1016</sup> und in einem früheren Gespräch mit Groys erklärte er, dass gerade seine Kontakte mit „westlichen“ Ausländern zu Ärger mit den Behörden wie dem Künstlerverband geführt hätten.<sup>1017</sup>

Trotz dieser Legendenbildung lässt sich festhalten, dass die Mitglieder von *NOMA* ihre Arbeiten in erster Linie untereinander adressierten. Dabei brachten die Moskauer Konzeptualisten eigene Institutionen hervor, mittels derer sie sich in der Folge gegen die Beurteilung durch Außenstehende abschotteten.

### III.3.7 Das Romantische des Moskauer Konzeptualismus

Im Laufe von mehr als drei Jahrzehnten entwickelte der Moskauer Konzeptualismus einen eigenen Jargon, der nur wenig mit dem der Conceptual Art gemein hatte. Er erleichterte die Verständigung zwischen den Mitgliedern von *NOMA*, wichtiger jedoch,

---

<sup>1013</sup> DEGOT 2003, S. 135. Gehandelt wurde anfangs in den Salons, die in den Wohnungen des Sammlers Georgi Costakis, des Pianisten Swatjoslaw Richter, des Kunsthistorikers Ilja Zirlin, der Sammlerin Nina Stephens sowie des Komponisten Andrej Wolkonski stattfanden. Ebd.

Degots Behauptungen werden durch die Forschung von Waltraud Bayer zu *Private[n] Kunstsammler[n] in der Sowjetunion, 1917-1991* (Wien 2006) gestützt. Obzwar die ideologischen Prämissen der Sowjetunion den „Besitz, de[n] Handel, auch de[n] nicht amtlich gemeldete[n] Tausch von Kunstwerken, Antiquitäten und Wertsachen per Dekret verboten und strafrechtlich verfolgt[en]“ und der Staat für sich die Rolle des Mäzens beanspruchte, habe es nicht nur Zugeständnisse gegeben (z. B. die Zuerkennung von „Schutzurkunden“, die den Weiterbestand von Kunstsammlungen in Privatbesitz garantierten), sondern auch einen Kunstmarkt, der seit den 1970er Jahren stetig wuchs. BAYER 2007, S. 43.

Mit Vorsicht ist Degots These zu genießen, dass die inoffiziellen Künstler mit der legendären „Bulldozer-Ausstellung“ (1974) die Möglichkeit erkämpft hätten, ihre Arbeiten auszustellen. Vgl. DEGOT 2003, S. 137. So kam es auch danach zu Repressionen gegen Künstler. Lass zufolge mussten die Nonkonformisten weiterhin um jede Ausstellung kämpfen. Nicht zuletzt ist die partielle Einbindung der Nonkonformisten in semi-offizielle Strukturen nicht nur als Toleranz und Emanzipation, sondern auch als Kontrollinstrument seitens der Kulturpolitik zu bewerten. Zur „Bulldozer-Ausstellung“ und ihren Folgen vgl. LASS 2002, S. 303ff.

<sup>1014</sup> ALEKSEEV 1993, S. 143.

<sup>1015</sup> Vgl. TUPITSYN 1995, S. 148.

<sup>1016</sup> Vgl. WALLACH 1996, S. 58.

<sup>1017</sup> Vgl. Kabakov in KABAKOV/GROYS 1991, S. 77f.

er errichtete eine Barriere vor den Nichtdazugehörigen. Für Kabakov kam NOMA einer Geheimgesellschaft gleich: „[D]ieser Freundeskreis, diese Gruppe [hat – M. S.] historisch betrachtet den Charakter eines geheimen [...] Zirkels, einer Art Geheimorden [...], der an andere ähnliche Orden erinnert, für die es zahlreiche Beispiele in der Geschichte gibt.“<sup>1018</sup> Diese Auffassung vertraten auch externe Beobachter. So bezeichnete Michail Ryklin die Moskauer Konzeptualisten als „Gangster der Oberschicht“<sup>1019</sup>, und Frei hob die Geheimnistuerei von NOMA hervor; er stellte den Moskauer Konzeptualismus ebenfalls in „die Tradition der ‚geheimen Bruderschaften‘ [...] – in diesem Sinne ist *NOMA* etwa dem Orden der Rosenkreuzer ähnlicher als einer Künstlerverbindung.“<sup>1020</sup> Tatsächlich weist NOMA Merkmale auf, die an Geheimgesellschaften erinnern.

An erster Stelle ist hier die Entwicklung eines eigenen Jargons zu nennen, einer autonomen Sprache, die den Moskauer Konzeptualismus weniger erklärt als verklärt und vom Rest der Welt abgrenzt. Beispielhaft dafür ist das 1999 von Monastyrskij herausgegebene *Wörterbuch der Moskauer Konzeptuellen Schule* (*Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*). Es versammelt viele ihrer Wortschöpfungen, stellt allerdings weniger eine Enzyklopädie als deren Parodie dar. In der Hamburger Installation wird eine Auswahl dieser Begrifflichkeiten auf den Pulten dechiffriert, die das leere Zentrum rahmen. So ist bspw. über den Ausdruck „Kolobok“ zu lesen: „Dies ist ein geglücktes Bild für jemanden, der nicht identifiziert und etikettiert, der nicht an eine festgelegte Rolle oder einen bestimmten Ort gebunden werden will.“<sup>1021</sup> „Kolobok“ ist ein rollender Kloß – die russische Variante des Märchens *Der dicke fette Pfannkuchen*. Flieht der „Kolobok“ im Märchen vor seiner Verspeisung, so versucht er sich im Kontext von NOMA, „interpretativen Aggressionen“<sup>1022</sup> zu entziehen.

Laut *Wörterbuch der Moskauer Konzeptuellen Schule* führten Bakštejn und Monastyrskij den Ausdruck 1986 in den Diskurs von NOMA ein. Erstmals tauchte der „Kolobok“ bei einer Diskussion über Kabakovs Arbeiten auf. Monastyrskij gebrauchte ihn „zur Beschreibung der Kabakowschen ‚Strategie des Entgleitens‘“<sup>1023</sup>.

---

<sup>1018</sup> Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 25.

<sup>1019</sup> Vgl. RYKLIN 1995, S. 87.

<sup>1020</sup> FREI 2002, S. 159.

<sup>1021</sup> KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 491.

<sup>1022</sup> ANUFRIEV/PEPPERŠTEJN 1993, 124.

<sup>1023</sup> Ebd.

Der entsprechende Wörterbucheintrag weist allerdings nur zirkulär auf diese Strategie zurück, er stellt eine parodistische Überbietung enzyklopädischen Wissens dar.<sup>1024</sup>

Zudem haben die Moskauer Konzeptualisten eine Vorliebe für Decknamen, die mit kriminalistischen, bürokratischen oder medizinischen Rollenspielen einhergehen. In seinem Rückblick *„Wir – sie‘, Patrizier, Zigeuner und andere (‘My – oni‘, patricij, cygane i pročie)* vergleicht Alekseev NOMA mit dem KGB. Geheimorden und Geheimdienst verschmelzen miteinander.<sup>1025</sup>

Bereits die Kollektiven Aktionen gaben sich geheimnisvoll. So wurden den Teilnehmern und Zuschauern wichtige Informationen von den Veranstaltern vorenthalten, etwa deren Beginn und Ende. Bezeichnenderweise wurde das Kollektiv auch weniger wegen seiner vom Sozialistischen Realismus abweichenden Ästhetik verfolgt, sondern weil es für den KGB einem „konspirativen Zirkel“ glich.<sup>1026</sup> Die Kollektiven Aktionen parodierten die sowjetische Bürokratie, oder wie Hansen-Löwe treffend schrieb: Es ging „um Auftrag [...] und Erfüllung, Plan und Handlung, Autorschaft und Dienst, Aktion und Dokumentation (die Aktionsteilnehmer erhalten etwa ‚Bescheinigungen‘, Ausweise etc.).“<sup>1027</sup> Dementsprechend amtlich war die Dokumentation der Kollektiven Aktionen gehalten, die politischen Rechenschafts- und klinischen Befundberichten glich.

Die hierarchische Geheimniskrämerei der Kollektiven Aktionen stieß auch innerhalb des Moskauer Konzeptualismus irgendwann auf Widerstand, so meinte Alekseev: „Mir schien allmählich, daß sie die ‚KA‘ in ein Kabarett für die Elite verwandelten, für Kabakov und die ‚Älteren‘.“<sup>1028</sup> Die jüngere Generation reagierte mit der Gründung eigener Gruppen.<sup>1029</sup> Die lose Formation von NOMA erlaubte es, die einzelnen Positionen miteinander zu vernetzen.

---

<sup>1024</sup> Vgl. MONASTYRSKIJ 1999, S. 49: „KOLOBOKHAFTIGKEIT – mythologische Figur des ‚Entgleitens‘ im ästhetischen Diskurs der Moskauer Konzeptuellen Schule. I. Bakštejn, A. Monastyrskij. Einleitender Dialog zum Sammelband MANI ‚Zimmer‘, 1986.“ Meine Übersetzung, im Original:

„КОЛОБКОВОСТЬ – мифологическая фигура ‚ускользания‘ в эстетическом дискурсе московской концептуальной школы. И. Бакштейн, А. Монастырский. Вступительный диалог к сборнику МАНИ ‚Комнаты‘, 1986.“

<sup>1025</sup> Vgl. ALEKSEEV 1993, S. 151: „Vor Noma‘ hatten sich Monastyrskij und Sorokin den ‚Stellenplan des Luftmönches Sergej‘ ausgedacht: dieselben Künstler, Schriftsteller, Musiker, ‚wir‘, jedem wurde ein (nicht immer schmeichelhafter) Deckname verpasst, ein militärischer Rang (Marshall gab es natürlich nur einen – Kabakov) und Geheimaufträge. [...] Das war der Keim einer dynamischen Sekte/einer Geheimorganisation.“ Groys meinte im Gespräch mit Anufriev und Pepperštejn, dass NOMA das Politbüro parodierte. Vgl. Groys in ANUFRIEV/PEPPERŠTEJN/GROYS 1993, S. 20.

<sup>1026</sup> Vgl. LASS 2002, S. 367.

<sup>1027</sup> HANSEN-LÖVE 1997, S. 470.

<sup>1028</sup> ALEKSEEV 1993, S. 145.

<sup>1029</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 484.

Als direktes Vorbild für den Geheimniskult der Moskauer Konzeptualisten werden oft die Obëriuten genannt.<sup>1030</sup> In der Vorliebe für das Konspirative zeigt sich aber auch das Romantische des Moskauer Konzeptualismus – was meiner Auffassung nach zu wenig berücksichtigt worden ist.

Zwischen 1780 und 1800, zwischen Spätaufklärung und Frühromantik, erfreuten sich Verschwörungstheorien bei der aufgeklärten Intelligenz in Europa großer Beliebtheit. Ihre Popularität verdankten sie der Expansion der Printmedien. Auf dem Buchmarkt erschienen in diesen zwei Jahrzehnten mehr als 200 Titel, deren Verfasser über Komplotte und Intrigen fabulierten.<sup>1031</sup>

Die Hochkonjunktur des Konspirativen zu Beginn der Moderne lässt sich mit Horkheimer und Adorno als *Dialektik der Aufklärung* erklären: Danach entwickelte die Aufklärung eine eigene Epistemologie des Verdachts. Die späten Aufklärer übernahmen kausale Erklärungsmodelle aus den Naturwissenschaften und wandten sie auf die Geschichte an mit der Folge, wie Stephan Gregory treffend zusammenfasste: „Am Ende liefert uns die kausale Überdeterminiertheit einer Wirklichkeit aus, die genau in dem Maße fantastisch ist, als in ihr nichts dem Zufall überlassen bleibt.“<sup>1032</sup> Zu einem ähnlichen Schluss kam Rüdiger Safranski, für ihn markierte die Faszination der Spätaufklärung für das konspirative Denken den Beginn der Geschichtsphilosophie. Weil sich die Ereignisse in einer säkularen Welt nicht mehr mit Gott erklären ließen, wurden sie Geheimgesellschaften zugeschrieben – irgendjemand musste schließlich verantwortlich sein.<sup>1033</sup>

Gregory arbeitet das irrationale Moment im rationalen Geist heraus, wonach das Postulat lückenloser Kausalität schließlich in der Vernunftwidrigkeit mündet. Gerade im konspirativen Denken zeige sich „die vielfältige Gebrochenheit moderner Rationali-

---

<sup>1030</sup> Vgl. HANSEN-LÖVE 1997, S. 492 u. SASSE 2003, S. 384.

<sup>1031</sup> Vgl. GREGORY 2003, S. 35 u. SAFRANSKI 2007, S. 55.

<sup>1032</sup> GREGORY 2003, S. 21.

<sup>1033</sup> Vgl. SAFRANSKI 2007, S. 56f: „Die *unsichtbare Hand* oder der geheime *Faden* fesseln die Einbildungskraft einer Zeit, die gerade damit beginnt, geschichtsphilosophisch zu denken. *Gibt's einen Faden der Entwicklung menschlicher Kräfte durch alle Jahrhunderte und Umwandlungen in der Hand des Schicksals, und kann ihn ein menschliches Auge bemerken – welches ist er?* So formuliert Herder die Frage, deren Beantwortung er für die Jahrhundertaufgabe hält. [...] Die Geheimgesellschaften und die einschlägigen Romane geben dem geschichtsphilosophischen *Faden* eine plausible Gestalt. Die *unsichtbare Hand*, man kann sie jetzt ergreifen, sie gehört zu einem Menschen, der allerdings oft ein Dunkelmann ist. Man wird in verborgene Werkstätten geführt, wo die Fäden gezogen werden für das Marionettentheater der Geschichte. Solche Bilder kennzeichnen den zunächst selbst noch aufklärerischen Impuls des Geheimkultes.“

tät<sup>1034</sup>, es bilde nicht den Gegenpol zum Rationalen, sondern seine (parodistische) Überbietung; seine Besonderheit sei „eher einem gewissen Zuviel, einer charakteristischen Überstürzung und übertriebenen Konsequenz des Denkens zuzuschreiben“<sup>1035</sup>, es resultiere nicht aus einem Defizit, sondern einem Exzess der Vernunft und stelle „so etwas wie das ‚heimliche Laster des rationalen Geistes‘“<sup>1036</sup> dar. Dagegen wandelt sich für Safranski Ende des 18. Jahrhundert der Geheimniskult: Er gedeiht zur Gegenbewegung, die sich der Rationalisierung der Gesellschaft widersetzt, in ihm drückt sich der Zweifel der Frühromantiker an der Modernisierung aus: „Man schätzt das Geheimnis [...], weil es der Aufklärung trotzt.“<sup>1037</sup> Konspirative Kreise bleiben selbst nach ihrer Aufdeckung enigmatisch, sie zeigen und entziehen sich zugleich, so lässt sich die (paranoide Psycho-)Logik des Verdachts, die hinter allem einen geheimen Zusammenhang vermutet, unendlich fortschreiben.

Auf die Nähe zwischen Romantik und Postmoderne habe ich schon im Zusammenhang mit der historiografischen Metafiktion hingewiesen.<sup>1038</sup> Dasselbe gilt für das konspirative Denken, das laut Gregory „von Anfang an etwas Postmodernes (oder – wie man am Ende des 18. Jahrhunderts gesagt hätte: etwas ‚Romanhaftes‘ oder ‚Romantisches‘) hat“<sup>1039</sup>. So ist die postmoderne Literatur voll von Verschwörungstheorien, die versinnbildlichen, dass alles, was gemeinhin für die Wirklichkeit gehalten wird, bloß sprachliche Konstruktion ist. Auch historiografische Metafiktionen zeichnen sich Hutcheon zufolge durch eine Vorliebe für das Konspirative aus: „Thomas Pynchon’s obsession with plots – narrative and conspiratorial – is an ideological one: his characters discover (or make) their own histories in an attempt to prevent themselves from being the passive victims of the commercial or political plots of others.“<sup>1040</sup> Der Hang zum Geheimbündlerischen und Verschwörerischen zielt nicht nur auf vermeintliche Komplotte und Intrigen, sondern bietet auch die Möglichkeit, wieder selbst Geschichte(n) zu schreiben anstatt nur Objekt der Geschichte Anderer zu sein. Im konspirativen Denken drückt sich auch die Krise der Subjektivität aus. Es ist nicht spezifisch für den Moskau-

---

<sup>1034</sup> GREGORY 2003, S. 18.

<sup>1035</sup> GREGORY 2003, S. 19.

<sup>1036</sup> Ebd.

<sup>1037</sup> SAFRANSKI 2007, S. 57.

<sup>1038</sup> Vgl. Kap. „From History to Story: Kabakovs Historiografische Metafiktionen“, S. 168ff.

<sup>1039</sup> GREGORY 2003, S. 18.

<sup>1040</sup> HUTCHEON 1988, S. 120.



er Konzeptualismus, sondern hat etwa zeitgleich Konjunktur in der amerikanischen Literatur der Postmoderne.<sup>1041</sup>

Auch im Moskauer Konzeptualismus dient der Geheimkult dazu, sich der Verwertung durch Andere zu entziehen. Dafür sprechen die Selbstbezeichnung NOMA, die Groys' Romantischen Moskauer Konzeptualismus ersetzt, die Entwicklung eines eigenen Jargons sowie die Verwendung von Decknamen, denen wiederum Titel und Funktionen aus verschiedenen sowjetischen Arbeitswelten korrespondieren.

Suchen die Moskauer Konzeptualisten Ende der 1970er Jahre Anschluss an das internationale Geschehen, verhält es sich mit dem Zerfall der Sowjetunion umgekehrt: Die Phase der Vermittlung ist vorbei, NOMA kapselt sich ein und ab. Darin zeigt sich der Einfluss der Medizinischen Hermeneutik, in der, so Sasse, „die Privatwelt des Moskauer Konzeptualismus, [...] nun selbst ‚konzeptualisiert‘“<sup>1042</sup> werde. Während Groys die „Privatisierung“ des Moskauer Konzeptualismus im *Gespräch über Noma* noch kritisiert,<sup>1043</sup> sieht er darin zwei Jahre später eine wirksame Strategie, um die Originalität des Moskauer Konzeptualismus zu behaupten. So lege in der „Singularität der sowjetischen Geschichte eine Chance, sich selbst radikal zu privatisieren“<sup>1044</sup>, was die Abkehr vom „Westen“ bedeutet.

Dient die kollektive Selbstreflexion und -organisation anfangs dazu, die fehlende Öffentlichkeit in der Sowjetunion zu kompensieren (zumindest im Selbstverständnis

<sup>1041</sup> Vgl. HUTCHEON 1988, S. 133: „Many have commented up this paranoia in the works of contemporary American writers, but few have noted the paradoxical nature of this particularly postmodern fear and loathing: the terror of totalizing plotting is inscribed within texts characterized by nothing if not by overplotting and overdetermined intertextual self-reference. The text itself becomes the potentially closed, self-referring system.“

<sup>1042</sup> SASSE 2003, S. 296. Vgl. auch HANSEN-LÖVE 1997, S. 493f.

<sup>1043</sup> Vgl. Zu Groys' Kritik an den Medhermeneuten vgl. GROYS/KABAKOV 1993, S. 37f. Ein Jahr später begann Groys die Geschichte des Moskauer Konzeptualismus unter dem Vorzeichen des Privaten umzuschreiben. In seinem Beitrag „Der ein-gebildete Kontext“ für den von Peter Weibel herausgegebenen Band *Kontext Kunst* (Köln 1994) behauptete er, dass – angefangen von Kabakov über die Kollektiven Aktionen bis hin zu den Medhermeneuten – der Moskauer Konzeptualismus durch eine Strategie der Privatisierung gekennzeichnet sei, in der sich v. a. die radikale Skepsis gegenüber der Wissenschaft ausdrücke. Die Vorstellung objektiver Theorien werde im Moskauer Konzeptualismus als Illusion zurückgewiesen. GROYS 1997, S. 94. Wiederum ein Jahr später kuratierte er für die Ausstellung *Kräfte messen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt* (Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, München 1995) die Sektion „Privatisierungen“, u. a. mit Monastyrskij und den Medhermeneuten, deren Referenzrahmen nunmehr die unter Boris Jelzin forcierte Privatisierung des Staatseigentums bildete. Des Weiteren kuratierte Groys 2004 im Rahmen des Forschungsprojektes *The Post-Communist Condition* die Ausstellung *Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa* (KW Institute for Contemporary Art, Berlin), in der er Positionen osteuropäischer Gegenwartskunst auf die kommunistische Vergangenheit projizierte. Gegen diesen Ansatz, der von einer genuin osteuropäischen Kunst ausgeht, lässt sich einwenden, dass darin die hegemoniale Position, die Moskau zu Sowjetzeiten besaß, unter neuem Vorzeichen fortgeschrieben wird.

<sup>1044</sup> GROYS 1995, S. 85f.

von NOMA), versuchen die Moskauer Konzeptualisten sich mit dem Zerfall der Sowjetunion der externen Beurteilung durch die internationale und nationale Öffentlichkeit zu entziehen, und den schwindenden sowjetischen Kontext zu konservieren. Sein Verlust stellt eine Zäsur dar, was mich zur Frage nach dem Ende von NOMA führt.

### III.3.8 Das Ende von NOMA

Die Frage nach dem Ende von NOMA stellte sich in dem Moment, als der Moskauer Konzeptualismus nicht mehr inoffizielle Kunst war. Die von Kabakov in der Hamburger Installation eingeladenen Künstler, Autoren und Kritiker diskutierten das Ende von NOMA kontrovers. Während sich Kabakov zu Beginn des *Gespräch[s] über Noma* in dieser Frage unsicher zeigte,<sup>1045</sup> stimmte er schließlich der These von Groys zu, wonach NOMA vorbei sei, „weil der Betrachter aufgetaucht ist, die Kommunikation mit der Außenwelt aufgetaucht ist, und diese Identifizierung des Betrachters mit dem Produzenten verloren gegangen ist.“<sup>1046</sup>

Zwar versuchte der Moskauer Konzeptualismus über den Dualismus zwischen offizieller und inoffizieller Kunst hinauszukommen, dennoch blieb er von ihm abhängig. Mit der Rehabilitierung der Nonkonformisten während Glasnost' und Perestrojka war der Untergrund vorbei.<sup>1047</sup> Sie etablierten sich quasi über Nacht, dennoch war ihr Erfolg teuer erkaufte. Für Alekseev stellte in seinem Rückblick „Wir – sie“ die Versteigerung nonkonformistischer Kunst die entscheidende Zäsur dar – sie wurde von Sotheby's am 7. Juli 1988 in Moskau organisiert.<sup>1048</sup>

Die Versteigerung war ein Zugeständnis der Regierung, das Auktionshaus und das sowjetische Kulturministerium organisierten sie gemeinsam. Mit ihr endete die Spaltung der Kunstszene in der Sowjetunion. Die Auktion übertraf sämtliche Erwartungen, v. a. in der Sowjetunion, wobei die erzielten Summen weniger ästhetisch denn politisch motiviert waren; die sowjetische Kulturpolitik wollte die internationale Sympathie für den Nonkonformismus zur Aufbesserung ihres eigenen Images nutzen. Die Auktion demonstrierte, dass die Bedeutung der ehemals inoffiziellen Kunst auch in der sowjeti-

<sup>1045</sup> Vgl. Kabakov in GROYS/KABAKOV 1993, S. 19.

<sup>1046</sup> Groys in GROYS/KABAKOV 1993, S. 38. Vgl. auch Kabakov ebd.

<sup>1047</sup> Vgl. BAYER 2007, S. 45.

<sup>1048</sup> Vgl. ALEKSEEV 1993, S. 150: „Es kam zum süßen Sotheby-Alptraum. Künstler, denen die letzten Kopeken aus den löchrigen Hosentaschen in den Straßenstaub fielen, konnten sich neue ordentliche Hosen leisten. Es war eine schwere Erfahrung, zuerst hätten sie sich wegen der Ankömmlinge mit den dicken Geldbörsen beinahe gegenseitig abgestochen.“

schen Öffentlichkeit gewachsen war, und sie sich „wenngleich nur kurzfristig, als dominante, vorwiegend zur Repräsentation nach außen eingesetzten Strömung“ etablierte.<sup>1049</sup>

Die Versteigerung integrierte die russische Kunst in den internationalen Markt.<sup>1050</sup> Für Künstler wie Alekseev, der vom „süßen Sotheby’s Alptraum“ sprach, war die Einführung ökonomischer Kriterien ambivalent, weil diese mit einem Verlust kooperativer zugunsten konkurrierender Beziehungen einherging. Hinzu kam, dass die Künstler über Erfahrungen im Umgang mit politischen Schwierigkeiten verfügten, nicht aber mit ökonomischen. Unwillentlich hatte der sowjetische Staat zuvor seine Kritiker alimentiert.<sup>1051</sup>

Mit dem Zerfall der Sowjetunion vergrößerte sich die Kluft zwischen der russischen Diaspora und den Daheimgebliebenen, insbesondere zwischen denen, die von dem Glasnost’ und Perestrojka geschuldeten Boom profitierten, und denen, die historisch zu spät kamen. So unterschied Ryklin zwischen einem „westlichen“ und „östlichen“ NOMA: Während die Konzeptualisten in Russland vorrangig mit dem Überleben beschäftigt gewesen seien, hätten ihre nach New York, Köln usw. emigrierten Vertreter „die Sowjetizität in ihrer Exportvariante erobert“ und sich „zum monopolistischen Exporteur dieser weltweiten historischen *commodity*“ gemacht.<sup>1052</sup> Bakštejn relativierte diesen Vorwurf: Russische Künstler seien nicht nur aus ökonomischen, sondern auch aus politischen Gründen emigriert, was in Russland Tradition hätte.<sup>1053</sup> Im Hinblick auf die ökonomische Entwicklung nach 1988 stellte Bayer fest, dass eine vergleichsweise geringe Nachfrage bei russischen Käufern bestand, während sich die Nonkonformisten bei „westlichen“ Sammlern großer Beliebtheit erfreuten.<sup>1054</sup>

Im Hinblick auf die kunsthistorische Bewertung des Moskauer Konzeptualismus berichtete Pepperštejn, dass NOMA bei den russischen Kritikern durchfiel, weil der

---

<sup>1049</sup> BAYER 2007, S. 48. Zur Geschichte der Auktion vgl. ebd.

<sup>1050</sup> Als Beispiele nennt Bayer die Einrichtung von Russland-Abteilungen in den großen Auktionshäusern Sotheby’s, Christie’s sowie Philips und Stockholms Auktionsverk. BAYER 2007, S. 51. Für Bayer scheint der Markt allerdings der einzige Indikator für die Wertschätzung von Kunst zu sein.

<sup>1051</sup> Vgl. DEGOT 2003, S. 136: „Die Existenzgrundlage der inoffiziellen Kunst waren nicht die restaurierten Fragmente der kapitalistischen Wirtschaft [...], sondern das Wirtschaftssystem des Sozialismus, in dem der Staat durch garantierte Bezahlung von Wohnraum, Gesundheit und Bildung die ausgiebige Freizeit seiner Bürger faktisch sponserte, die diese wiederum – sei es dilettantisch oder professionell – zur Kritik an diesem Staat nutzten.“

<sup>1052</sup> RYKLIN 1995, S. 89.

<sup>1053</sup> Vgl. BAKŠTEJN 1995, S. 141f.

<sup>1054</sup> Vgl. BAYER 2007, S. 53.

Moskauer Konzeptualismus deren professionelle Rolle anfocht: „Die Haßausbrüche der Kunstwissenschaftler gegenüber *Noma* sind verständlich, denn der Konzeptualismus trocknet ihren angestammten Markt aus [...].“<sup>1055</sup> Kosuths Texte lösten bei den Berufsschreibern ähnliche Tiraden aus, er versuchte sich dem Urteil der Kennerschaft zu entziehen, indem er die Arbeitsteilung zwischen Künstler und Kritiker aufhob. Die Moskauer Konzeptualisten sahen sich nun vergleichbaren Widerständen ausgesetzt.

Auch Pepperštejn brachte in seinem *Rapport* das Ende von NOMA mit der politischen Transformation des Landes in Zusammenhang, für ihn bildeten die Denkmalstürze im Zuge des Augustputsches 1991 die entscheidende Zäsur.<sup>1056</sup>

Die Denkmalstürze sind auf das Vergessenwollen der sowjetischen Vergangenheit zurückzuführen. Denn Denkmäler fordern zum kollektiven Erinnern auf – was als erinnerungswert gilt, wird in politischen Umbruchzeiten neu definiert. Das postsowjetische Russland stellt sich gern in die Tradition des 19. Jahrhunderts.<sup>1057</sup>

Für Pepperštejn stand der Putsch nicht für den Zerfall der Sowjetunion, geschweige das Scheitern der kommunistischen Utopie, vielmehr symbolisierte er für ihn die Niederlage der Politik von Gorbachëv, die im Zuge von Glasnost' mit der (kritischen) Aufarbeitung der sowjetischen Vergangenheit begonnen hatte.<sup>1058</sup>

In seinem Beitrag *Ein Verleger macht Seifenblasen oder: der Schal der Isadora Duncan (Izdatel'skaja dejatel'nost' – myl'nye puzyri ili vozdušnyj šarf Ajsedory Dunkan)* widmete sich Zakharov<sup>1059</sup> ebenfalls der Krise des Moskauer Konzeptualismus – ausgelöst durch den Zerfall der Sowjetunion. Danach scheiterte NOMA an seiner Institutionalisierung. Auch im Nachfolgestaat, der Russischen Föderation, fand der Moskauer Konzeptualismus nicht wirklich eine Heimat, er blieb buchstäblich utopisch, oder in seiner Terminologie nomadisch. Das Konspirative, mit dem er sich von der Kunstwelt distanzierte, isolierte ihn nun. Der Verzicht auf eine eigene Sprache und die Aneignung fremder Sprachen wurde nunmehr als apolitische Haltung ausgelegt.<sup>1060</sup> Im

---

<sup>1055</sup> PEPPERŠTEJN 1993, S. 14.

<sup>1056</sup> Vgl. PEPPERŠTEJN 1993, S. 14: „Nicht zufällig wurde der nomische Konzeptualismus erstmals in jener Nummer des *Twortschestwo* angegriffen, die unmittelbar nach dem Putsch erschien; sie enthielt auch die Fotos der seinerzeit gestürzten Denkmäler für Pawlik Morosow und Felix Dserschinskij.“

<sup>1057</sup> Beispielhaft dafür die Wiedererrichtung der Christ-Erlöser-Kathedrale. Ursprünglich in den Jahren 1837-83 erbaut, wurde sie in den 1930er Jahren abgerissen, um dem Palast der Sowjets Platz zu machen, dessen Bau 1939 begonnen, aber nie vollendet wurde. In den 1960er Jahren entstand dort das Schwimmbad Moskva.

<sup>1058</sup> Vgl. PEPPERŠTEJN 1993, S. 14ff.

<sup>1059</sup> Zakharov gibt seit 1992 in Köln die Zeitschrift *Pastor* heraus.

<sup>1060</sup> Vgl. ZAKHAROV 1993, S. 157f.

Unterschied zu seinen Kollegen verneinte Zakharov das Ende, NOMA veränderte sich lediglich: „Das Sichtbare, Materielle verschwindet. Doch was nützt es, wenn eine Fata Morgana aufgelöst wird.“<sup>1061</sup>

NOMA erlebte somit die Öffnung der Sowjetunion und den damit einhergehenden Verlust seines inoffiziellen Status eher als Krise denn als Chance – sowohl im In- als auch Ausland. Der Kreis der Moskauer Konzeptualisten wurde von Kabakov und seinen Gästen in der Hamburger Installation rückblickend (re-)konstruiert, oder, wie Hohmeyer schrieb: „Es ist, wieder einmal, eine Heimkehr im Geiste.“<sup>1062</sup> Zu bedenken ist aber, dass die Diaspora mit dem Verschwinden der Sowjetunion nichts mehr hatte, wohin sie heimkehren konnte. Was aktuell in Boris Jelzins Russland geschah, reflektierten die Beteiligten nur im Hinblick auf das Ende von NOMA. In der Hamburger Installation stand weniger die Ästhetisierung der sowjetischen Vergangenheit im Vordergrund – vielmehr wurde der Kollektivkörper von NOMA musealisiert.

In den 1990er Jahren spielt der Topos des Körpers in der russischen Kunst eine zentrale Rolle:

Womit immer auch dieser Körper identifiziert wurde – mit Revolution, der Avantgarde, dem Tier –, das Ziel war stets dasselbe: einen neuen kulturellen Körper Russlands zu schaffen und mit dessen einmaliger Besonderheit und exklusiver *Erfahrung* den Westen zu verführen.<sup>1063</sup>

Laut Ketī Čuchrov verfolgten alle in den 1990er Jahren in Russland kursierenden Körper-Topoi dasselbe Ziel:

Sie [die Körper-Topoi – M. S.] trugen einerseits bewusst zu einer Hermetisierung der russischen Kultur bei, und andererseits suchten sie den Westen gleichsam davon zu überzeugen, dass Russland als Territorium, Sprache und Denkweise sehr wohl noch ihm unbekannte Informationen barg.<sup>1064</sup>

Am Beispiel der russischen Philosophie begründete sie diese Hinwendung zum Körper mit der Angst, „dass Russland außer Avantgarde, Revolution und sowjetischer Vergangenheit, die der Westen allesamt importiert hatte, kein marktgängiges kulturell-

<sup>1061</sup> ZAKHAROV 1993, S. 157.

<sup>1062</sup> HOHMEYER 1993, S. 196.

<sup>1063</sup> ČUCHROV 2005, S. 673.

<sup>1064</sup> ČUCHROV 2005, S. 665. Čuchrov veranschaulicht ihre Thesen am Beispiel der französischen Poststrukturalisten und der russischen Phänomenologen: Die Verständigungsprobleme kreisten um das Verhältnis von Sprache und Körper. Während für die russischen Phänomenologen der Körper nicht mittelbar war (z. B. für Valerij Podoroga), konnten die französischen Poststrukturalisten in der Vorstellung einer einzigartigen körperlichen Erfahrung nur eine regressive Praktik erkennen: „Zu zahlreich sind die Beispiele, in denen aus der einem Kollektiv gemeinsamen einzigartigen (Körper-)Erfahrung eine Diktatur entstanden ist.“ ČUCHROV 2005, S. 671. Bei NOMA standen Körper und Sprache nicht in einer derartigen Opposition.

intellektuelles Produkt zu bieten hatte.“<sup>1065</sup> Die russischen Philosophen quittierten damit das nachlassende Interesse des Westens.<sup>1066</sup>

Čuchrov Einsichten lassen sich m. E. auf NOMA anwenden: So identifiziert sich der Kollektivkörper von NOMA mit dem Kommunalen, der nicht in die Zukunft projiziert wird, wie in der russischen Avantgarde und im Sozialistischen Realismus, sondern in die Vergangenheit. Als Kollektivkörper sondert sich der Moskauer Konzeptualismus vom internationalen Kunstgeschehen ab, auch er versucht mit der Aura des Geheimnisvollen, Interesse für sich zu wecken. NOMA präsentiert sich in der Hamburger Installation als „Terra Incognita“.

### III.3.9 Zwischen kollektiver und individueller Autorschaft

Welche Rolle räumt Kabakov den individuellen Gliedern des Kollektivkörpers von NOMA in Hamburg ein? Welche Bedeutung misst er seinen Kollegen bei, die in der Installation selbst ungenannt bleiben?



Abb. 44: Ilya Kabakov: *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, o. J., Entwurfszeichnung (Grundriss)

Die Nomenklatur (unter Künstlern) hat viel Diskussion in Russland provoziert.<sup>1067</sup> Das Verhältnis von kollektiver und individueller Autorschaft kommt auch im *Gespräch über Noma* kritisch zur Sprache, so in Groys' Einwand, dass die „Installation in Hamburg [...] als Versuch [...], das gesamte Noma unter dir niederzudrücken“ verstanden werden könnte –, „und die anderen Künstler Nomas als dein bloßes alter ego oder als Emanationen deiner eigenen künstlerischen Position, womit sie bis zu einem gewissen Grade fiktive Personen werden“<sup>1068</sup>. Kabakov weist den Einwand zurück: Ihm

<sup>1065</sup> ČUCHROV 2005, S. 664.

<sup>1066</sup> Vgl. ČUCHROV 2005, S. 673.

<sup>1067</sup> Vgl. FREI 2002, S. 159.

<sup>1068</sup> Groys in GROYS/KABAKOV 1993, S. 26f.

gehe es weniger um die Unterschiede zwischen den Einzelnen, als die Gemeinsamkeiten innerhalb der Gruppe.<sup>1069</sup> So soll die Installation den kollektiven Sprachkörper von NOMA veranschaulichen, in dem Produktion und Rezeption zusammenfallen. Ungeachtet dessen nimmt die Hamburger Arbeit eine Sonderstellung in Kabakovs Werk ein, insofern er hier das Verfahren der „Autor-Personage“ nicht nur auf fiktive Personen und sich selbst anwendet, sondern auf seine Kollegen.<sup>1070</sup>

Das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Autorschaft haben schon die Kollektiven Aktionen problematisiert, von Anfang an spielt die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gruppe eine zentrale Rolle.<sup>1071</sup> Beispielhaft dafür ist die Aktion *Zehn Erscheinungen* (*Desjat' pojavlenij*, 1981). Der Plan der Aktion (Abb. 45) ähnelt dem Grundriss von Kabakovs Hamburger Installation (Abb. 44): ein Kreis durch radial vom Zentrum zur Peripherie verlaufende Pfeile in gleich große Segmente geteilt.<sup>1072</sup>

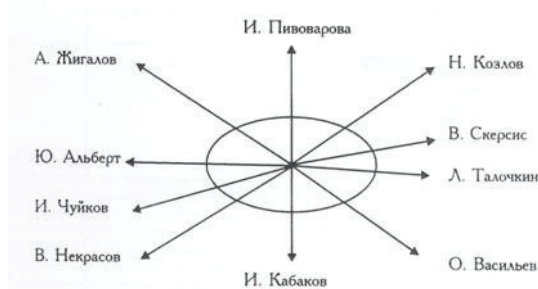


Abb. 45: Kollektive Aktionen: *Zehn Erscheinungen*, o. J., Entwurfszeichnung

In den *Zehn Erscheinungen* trafen sich die eingeladenen Teilnehmer in der Mitte eines verschneiten Feldes vor Moskau, das von einem Wald umgeben war. Die zehn Teilnehmer, darunter Kabakov, kannten weder Titel noch Inhalt der Aktion. Im Schnee war ein Brett (60 x 90 cm) mit zehn Spulen vorbereitet. Jeder der Teilnehmer erhielt das Ende einer Spule und die Instruktion: Er sollte sich strahlenförmig von der Mitte des Feldes fortbewegen zum Wald hin, und dabei den Faden abwickeln. Auf das Kommando: „Gute Reise Genossen, verarbeiten sie den Raum!“, <sup>1073</sup> stiefelten die zehn Teilnehmer gleichzeitig durch den Schnee (Abb. 46). Nach Erreichen des Waldes sollten sie noch 50-100 m weitergehen, bis sie das Feld nicht mehr sehen konnten. Dann sollten sie

<sup>1069</sup> Kabakov GROYS/KABAKOV 1993, S. 26.

<sup>1070</sup> Vgl. Groys in GROYS/KABAKOV 1993, S. 24f.

<sup>1071</sup> Zur kollektiven Autorschaft in den Kollektiven Aktionen vgl. SASSE 2003, S. 180ff.

<sup>1072</sup> Monastyrskij, Kizeval'ter, Romaško, Alekseev, Makarevič, Elagina und Panitkov organisierten die Aktion. Neben Kabakov nahmen daran teil I. Pivovarova, N. Kozlov, V. Skersis, L. Taločkin, O. Vasilev, V. Nekrasov, I. Čujkov, J. Al'bert und A. Žigalov. Vgl. MONASTYRSKIJ 1998, S. 124 u. 131.

<sup>1073</sup> Nekrassov in KABAKOV/NEKRASSOV 1993, S. 62.

das andere Ende des Fadens (das nicht an der Spule befestigt war) zu sich heranziehen und auf weitere Anweisungen warten.

Der Faden zog die Mitteilung nach sich, woran man gerade teilgenommen hatte: *Zehn Erscheinungen*, Gebiet Moskau, Kievy Gorki, 1. Februar 1981, signiert von den Veranstaltern. Da es keine weitere Instruktion gab, mussten die Teilnehmer über ihr weiteres Handeln selbst entscheiden. Von den zehn Teilnehmern gingen acht den Weg zum Zentrum der Aktion zurück. Jeder von ihnen erhielt ein Foto auf Karton geklebt (30 x 40 cm). Es war in der Ferne, von der Mitte des Schneefeldes aufgenommen. Es zeigte eine Person, die gerade aus dem entsprechenden Waldstück kam. Auf ihm vermerkt war, dass es sich hierbei um das Erscheinen des betreffenden Teilnehmers handele (z. B. Das Erscheinen I. Kabakovs am 1. Februar 1981). Die Fotos waren „gefälscht“, insofern sie eine Woche zuvor aufgenommen worden waren – die Veranstalter hatten sich selbst fotografiert.



Abb. 46: Kollektive Aktionen: *Zehn Erscheinungen*, 1981

Kabakov gehörte zu denen, die zurückkamen. Nach der Befürchtung, dass ihm die Organisatoren „irgendeine unangenehme Geschichte aufzwingen wollten“<sup>1074</sup> oder einfach gegangen seien, schloss sein Bericht mit der „Rückkehr in den Schoß der Gruppe“<sup>1075</sup>. Dagegen war Vsevolod Nekrassov einer derjenigen, die nach Hause gingen. Er hatte den Zettel mit Titel, Ort und Datum als Ende der Aktion interpretiert, war sich auf dem Heimweg aber nicht mehr sicher, ob die Aktion wirklich vorbei war.<sup>1076</sup>

Zwar instruierten die Veranstalter die Teilnehmer, die Fäden (hinter sich her) zu ziehen, im übertragenen Sinne behielten sie die Fäden aber in der Hand: Über die Oppositionen Wissen vs. Nichtwissen, Konzeption/Instruktion vs. Realisation war der

<sup>1074</sup> Kabakov in KABAKOV/NEKRASSOV 1993, S. 58.

<sup>1075</sup> Kabakov in KABAKOV/NEKRASSOV 1993, S. 59.

<sup>1076</sup> Vgl. Nekrassov in KABAKOV/NEKRASSOV 1993, S. 61f.



Aktion eine Hierarchie eingeschrieben. Während Kabakov nur kurz seinen Unmut äußerte, behandelte Nekrassov die Machtfrage ausführlich: Er lehnte es ab, die Versuchsperson eines psychologischen Experiments zu sein.<sup>1077</sup> Für ihn war das zentrale Thema der Aktion Abhängigkeit.<sup>1078</sup> Das Ende des Fadens bezeichnete nicht das Ende der Aktion, sondern das Fehlen weiterer Instruktionen, und die Wahl, zurückzugehen oder heimzugehen, war von vornherein Teil des Konzeptes.<sup>1079</sup>

Mitunter wurde das Machtverhältnis zwischen Veranstaltern und Teilnehmern schon während der Aktion selbst thematisiert, so z. B. in der Aktion *Erörterung/Diskussion*. Sie fand 1985 in Monastyrskij's Wohnung statt. In der Aktion wurde den Anwesenden, u. a. Kabakov, verschiedene Sachen gezeigt, deren Zusammenstellung surreal anmutete: Zuerst hörten sie eine Tonbandaufnahme mit einem Prosatext des Gastgebers (*DSI DSI*), dann betrachteten sie einige Gegenstände auf dem Tisch, die sogenannten „Kategorien der K. A.“, und abschließend schauten sie eine Diashow an – mit Darstellungen besagter Kategorien sowie Straßenschildern und Verkehrszeichen.<sup>1080</sup> Anschließend wurden die Anwesenden zur Diskussion darüber aufgefordert.

Derweil versteckte sich Monastyrskij hinter einem Vorhang. Er hörte die einzelnen Beiträge über Kopfhörer und wiederholte sie über Mikrofon und Lautsprecher. Die *Erörterung* war somit doppelt zu hören: mit der Stimme des Betreffenden, der den Beitrag formulierte, und dessen Echo, als das Monastyrskij sich betätigte. Die Aktion geriet außer Kontrolle und die *Diskussion* verselbständigte sich, als die Rolle der Teilnehmer zur Disposition stand. Wie Nekrassov warf auch Prigov den Veranstaltern vor, dass die Teilnehmer und Zuschauer der Kollektiven Aktionen nur deren (Versuchs)-Objekte seien – namentlich die von Monastyrskij.<sup>1081</sup> Monastyrskij begann sich

---

<sup>1077</sup> So spielt Nekrassov auf den Pavlov'schen Hund an: „Das ist es, worauf das Konzept hinausläuft: ‚Hund, Hund (sagt der Hund zum Hund), weißt du, was ein bedingter Reflex ist? Spuck mal in den Futternapf – siehst du, da kommt dieser seltsame Mensch im Kittel.‘“ Nekrassov in KBAKOV/NEKRASSOV 1993, S. 64.

<sup>1078</sup> Vgl. ebd. „Nichts gegen das Erscheinen, aber ich glaube trotzdem, das grundlegende Material dieses Unternehmens ist – *Abhängigkeit*. Wörtlich gesprochen, bzw. souffliert von Veranstaltern und Requisiten: *Verbindung, verbindender Faden*.“

<sup>1079</sup> Zur Rolle des Fadens in den Kollektiven Aktionen vgl. WITTE 2001, S. 206ff.

<sup>1080</sup> Monastyrskij, Kizeval'ter, Makarevič und M. Eremina organisierten die Aktion. Neben Kabakov nahmen daran Prigov, Bakštejn, S. Letov, und Rubinštejn teil.

<sup>1081</sup> Vgl. Prigov, Monastyrskij und Rubinštejn in KOLLEKTIVE AKTIONEN 1993, S. 75: „PRIGOW (A. M.): Weil die Hauptfigur immer Monastyrskij ist ... erinnere ich mich richtig, richtig. A. M.: Das ist nicht richtig...“

PRIGOW: -tig ... wiederholen Sie bitte. Ich erinnere mich...

A. M.: Sie werfen mir also Narzißmus vor?

PRIGOW: Ja, nur formulieren Sie es nicht richtig, ich...

zu rechtfertigen, womit er aus der Rolle des Echos in die des Autors zurückfiel. Prigov hatte Monastyrskij schon zuvor aus der Reserve zu locken versucht, mit der Behauptung, dieser hätte eine Aussage der Teilnehmer falsch wiederholt, oder mit der Frage, warum Monastyrskij nicht das Gelächter der Teilnehmer nachahme.<sup>1082</sup> Monastyrskij fiel erst aus seiner Rolle, als es um die Frage der Autorschaft ging.

Die Spannung zwischen kollektiver und individueller Autorschaft ist ein Konflikt, an dem Künstlergruppen oft zerbrechen – er wird von und in den Kollektiven Aktionen konzeptualisiert.

Im Unterschied zu Nekrassov und Prigov überließ sich Kabakov der Regie eines Anderen vorbehaltlos. In seinen Aktionsberichten gab er dem Kollektiven gegenüber dem Individuellen den Vorrang, z. B. als er in der Aktion *Erörterung/Diskussion* die „vollständige Paralyse [s]eines subjektiven Willens“ positiv beschrieb und sich „wie auf dem Behandlungstuhl eines Psychologen, eines Internisten oder Gynäkologen“ fühlte.<sup>1083</sup> Bis zum Schluss verstand er nicht, dass Gegenstand der Aktion *Erörterung/Diskussion* weder die Aktionsreliquien waren noch die Diashow, sondern die Gruppe selbst.<sup>1084</sup>

Daher verwundert es kaum, dass Kabakov auch in der Hamburger Installation die Spannung zwischen kollektiver und individueller Autorschaft nicht problematisiert. Was die Selbstreflexion der Gruppendynamik betrifft, fällt er hinter die Kollektiven Aktionen zurück. In Hamburg versucht er die Situation aufzulösen, indem er das Zentrum der Installation leer lässt. Er wendet das Verfahren der „Selbstexpropriation“ auf alle an, worauf das Stichwort „Personage“ auf einem der Blöcke, die das leere Zentrum rahmen, hinweist: „Der Autor verzichtet auf seine Autorenrechte zugunsten eines der von ihm erschaffenen Charaktere, der sein Doppelgänger ist.“<sup>1085</sup>

---

A. M.: Nein, ich formuliere es vollkommen richtig, Sie äußern sich genauso.

PRIGOW: Ich klage nicht an, ich qualifiziere es nur als Narzißmus. Das ist ein kleiner Unterschied.

A. M.: Ich weise die Anschuldigung zurück.

RUBINSTEIN (A. M.): Das entlarvte Echo.

PRIGOW (A. M.): Warum haben Sie denn auf Autorentext umgeschaltet? (Lachen)“

<sup>1082</sup> Vgl. Prigov in KOLLEKTIVE AKTIONEN 1993, S. 72.

<sup>1083</sup> Kabakov in KOLLEKTIVE AKTIONEN 1993, S. 78.

<sup>1084</sup> Auf Kabakovs Frage, dass doch eine Diskussion der sogenannten Kategorien der Kollektiven Aktionen geplant gewesen sei, antwortete Monastyrskij: „GEPLANT WAR DER REDERAUM DER ‚DISKUSSION‘.“ Monastyrskij in KOLLEKTIVE AKTIONEN 1993, S. 79.

<sup>1085</sup> KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 491.

#### **IV KONZEPTUALISMUS DIESSEITS UND JENSEITS: RESÜMEE**

## IV.1 Die Rezeption der Conceptual Art im Moskauer Konzeptualismus

### IV.1.1 Gründe und Motive für die Rezeption

Der Terminus Konzeptkunst bzw. Konzeptualismus wurde nach Russland importiert. Die Conceptual Art bot sich ihrerseits zur Rezeption im Moskauer Konzeptualismus an, weil Künstler wie Kosuth die Frage, was Kunst ist, nicht mehr am materiellen Objekt festmachten. Vielmehr brachten sie die Bedingungen zur Sprache, die zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort die Produktion und Rezeption von Kunst diktierten, sie zeigten: Kunst ist ein politisches, sozialen und ökonomischen Regeln gehorchender Diskurs. Zwar löste Kosuth die Entwicklung vom Linguistic Turn zum sogenannten Cultural Turn innerhalb der Conceptual Art nicht ein, gemessen an seinem Anspruch, wie er ihn 1975 in seinem Text „The Artist as Anthropologist“ formulierte. Danach sollte der Künstler seine eigene Kultur erforschen. Auch wenn sich Kosuth in der Serie *Text/Context* (1978/79) der Werbung im Stadtraum zuwandte, blieb er der Vorstellung von Kultur als elitärer Hochkultur verpflichtet. Nicht zuletzt zeigte sich dies in der Installation *The Corridor of Two Banalities*, die er 1994 gemeinsam mit Kabakov realisierte. Während er seine Seite mit Zitaten bekannter Persönlichkeiten bedruckte, beklebte Kabakov seine Seite mit Alltagszeugnissen anonymer Sowjetbürger. Kosuth versagte sich, was sein Konzept versprach, nämlich die Möglichkeit, den selbstreferentiellen Werkbegriff des Modernismus zu überwinden, in dem jede Referenz undenkbar gewesen war, und Referentialität unter neuem Vorzeichen für die Kunst zurückzugewinnen.

Vorbildhaft für den Moskauer Konzeptualismus wirkte auch Kosuths Selbstermächtigung, die eigene Institutionalisierung selbst in die Hand zu nehmen, sich damit vom Geschmack professioneller Vermittler unabhängig zu machen und direkt an die Öffentlichkeit zu wenden. Nicht zu vergessen ist, dass er damit Ende der 1960er Jahre nicht allein war. Viele amerikanische (Konzept-)Künstler hoben die Arbeitsteilung zwischen Künstlern, Galeristen, Kuratoren, Kritikern auf. Sie reagierten damit auf die Ablehnung der professionellen Kunstkritik. Dagegen kompensierten die Moskauer Konzeptualisten mit vergleichbaren Strategien deren Fehlen. Mit Publikationen im „Samizdat“ und „Tamizdat“ ließ sich die Zensur umgehen, es handelte sich um eine

Reaktion auf die Kulturpolitik in der Sowjetunion, die missliebigen Künstlern und Autoren den Zugang zu den staatlichen Medien verwehrte.

Die Vorliebe der Konzeptkünstler für Printmedien, wie Zeitungen und Zeitschriften, Plakate und Anzeigen etc., sowie für den selbstorganisierten Vertrieb ihrer Druckerzeugnisse beschleunigte die Rezeption ihrer Ideen. Die im Vergleich zu Malerei und Skulptur billig (re-)produzierbaren Medien konnten schneller und leichter zirkulieren – über geografische Entfernungen und politische Grenzen hinweg. Künstler und Kritiker erhofften sich, dass mit der Conceptual Art New York seine Vormachtstellung als Zentrum der Nachkriegskunst verliere – umgekehrt hat die „Globalisierung“ der Kunst den Blick für die lokalen Besonderheiten des Moskauer Konzeptualismus geschärft.

Um 1970 kamen die Moskauer Konzeptualisten mit dem Terminus Conceptual Art in Berührung, als diese gerade Einzug in die amerikanischen und westeuropäischen Museen hielt. Die Bezeichnung Moskauer Konzeptualismus – zunächst Moskauer Romantischer Konzeptualismus – stammte von Groys. Er verfolgte mit dem gleichnamigen Text (1979) zwei Ziele: Zum einen schrieb er Praktiken der inoffiziellen Kunstszene in der Sowjetunion in die international gängige Terminologie ein. Zum anderen lieferte die konzeptuelle Selbstbefragung der Kunst eine Rechtfertigung und Methode, um die Kunst innerhalb der sowjetischen Kultur zu analysieren.

Die Conceptual Art fiel nicht zuletzt auf fruchtbaren Boden, weil man in der Sowjetunion selbst auf eine strukturalistische Tradition zurückblicken konnte, die bis zum Formalismus eines Šklovskijs oder Jakobsons in die 1910/20er Jahre zurückreichte. Die Vorstellung war also vertraut, dass auch nicht sprachliche Phänomene nach den Regeln der Sprache strukturiert und als Text lesbar seien. Zudem kamen in den 1960er Jahren poststrukturalistische Ansätze mit der Kultursemiotik der Tartu-Moskau Schule auf. Daneben wurden französische Poststrukturalisten gelesen.

#### IV.1.2 Von der Rückkehr zur Abkehr: Verschiebungen in der Rezeptionsschichte bei Groys und Kabakov

Zwar ging es Groys um die Einschreibung des Moskauer Konzeptualismus in die internationale Geschichte. Dennoch hob er nicht auf die Gemeinsamkeiten mit der Conceptual Art ab, sondern auf die Unterschiede. Ein zentraler Unterschied lag im Antipositivismus des Moskauer Konzeptualismus, den Groys mit dem Attribut „roman-

tisch“ beschrieb. Damit spielte er innerhalb der russischen Philosophie auf das Slavophilentum an, das unter dem Einfluss der Romantik entstanden war.

Die bei Groys angelegte Differenz zwischen Conceptual Art und Moskauer Konzeptualismus baute Kabakov in der Installation *Fliege mit Flügeln* (1984-92) weiter aus – jedoch nicht in Form eines kunsttheoretischen und -historischen Textes. So konzeptualisierte er die Konzeptkunst (in Russland) innerhalb einer Raum füllenden Installation, deren Textarchitektur narrative Merkmale aufwies, wie etwa Handlungsort und -zeit, eine fiktive Ausstellung Anfang der 1980er Jahre in Moskau, mit ebenso fiktiven Erzählern. Einem namenlosen Kunsthistoriker legte er in den Mund, was der *Konzeptualismus in Russland* sei. Kabakov kombinierte hier Narrative aus der gängigen Geschichtsschreibung der Conceptual Art mit Erzählmustern aus der russischen Literatur sowie mit stereotypen Bildern aus dem sowjetischen Alltag. So treffen die These von der „Entmaterialisierung der Kunst“ und die vom Ready-made als Urszene der Conceptual Art auf die Mangelwirtschaft in der Sowjetunion und den Bekenntnisdiskurs in Russland. Derart „russifizierte“ Kabakov die Conceptual Art. Dieser „Russifizierung“ korrespondierte umgekehrt die „Konzeptualisierung Russlands“, wenn die fiktiven Erzähler Narrative aus der Westler-Slavophilen-Debatte benutzten. Auf diese Weise legte Kabakov bloß, dass Selbstentwürfe in Russland oft erst im Vergleich mit dem „Westen“ an Kontur gewinnen.

Anstatt nur eine alternative Geschichte über den Konzeptualismus in Russland zu erzählen, zeigt die Installation, wie kulturell sanktionierte Erzählmuster Selbstentwürfe determinieren und strukturieren. Durch die Imitation musealer Konventionen, wie z. B. Hängeplan und Plakat, wird die Ausstellung als Medium problematisiert – als Bedeutung stiftende und tragende Form. Diese Reflexion der eigenen Produktions- und Rezeptionsbedingungen macht *Fliege mit Flügeln* zu einem Werk der Konzeptkunst und Institutionskritik sui generis.

Ein weiteres Mal brachte Kabakov den Moskauer Konzeptualismus in der Installation *NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten* (1993) auf die Bühne, in der dessen Vertreter im Vordergrund standen. Er lud Kollegen aus dem Moskauer Konzeptualismus dazu ein, sich mit eigenen Beiträgen an der Installation zu beteiligen. Stand Ende der 1970er die Hinwendung zur Konzeptkunst im Vordergrund, wandten sich die Moskauer Konzeptualisten mit der Auflösung der Sowjetunion von ihr ab. Das Kunst-

wort NOMA ersetzte Groys' Bezeichnung, worin sich der Einfluss der Gruppe Medizinische Hermeneutik auf die ältere Generation wie Kabakov zeigte.

Die Rezeption der Conceptual Art blieb also nicht gleich, sondern verschob sich innerhalb von drei Jahrzehnten: von der Berufung auf die Conceptual Art in den 1970er Jahren, über die Behauptung grundsätzlicher Verschiedenheit in den 1980er Jahren, hin zur Absonderung in den 1990er Jahren.

## **IV.2 Kosuths und Kabakovs Konzeptualisierung der Konzeptkunst**

### **IV.2.1 Faktizität vs. (Meta-)Fiktion: Zum Geltungsanspruch**

Kosuths und Kabakovs Konzeptualisierung konzeptueller Kunst unterscheidet sich schon in ihrem Ansatz: Während Kosuth in „Art after Philosophy“ in seinem Namen erklärt, was Konzeptkunst ist, überlässt Kabakov in *Fliege mit Flügeln* einer Reihe von fiktiven Erzählern das Wort darüber. Sie erzählen, was ihrer Meinung nach Konzeptkunst ist, weshalb ich den Begriff historiografische Metafiktion auf die Installation angewandt habe. Kabakov setzt sich mit Narrativen auseinander, in denen sich die Vorstellung über konzeptuelle Kunst in verschiedenen kulturellen Bezugssystemen artikuliert. Damit rückt er in den Fokus, dass Historiografien erheblich konstituieren, was sie vorgeben, nur zu repräsentieren.

Folglich unterscheiden sich Kosuths und Kabakovs Konzeptualisierungen der Konzeptkunst hinsichtlich ihres Geltungsanspruchs. Kosuth will eine allgemeingültige Definition konzeptueller Kunst liefern. Er nimmt eine Metaposition ein, die die Macht der Kritiker relativiert – was diese selbstredend nicht hingenommen haben. Dagegen stellt Kabakov nicht nur die Rolle des Kritikers infrage, sondern auch die des Künstlers, der sich als Kritiker inszeniert. Einerseits hebt er den Künstler auf eine Metaposition, von der aus die (Konzept-)Kunst konzeptualisiert werden kann, andererseits deutet er die Unmöglichkeit einer solchen Position an. Denn die Grenzen der Textualität können beliebig erweitert werden, womit der Autor wieder als Personage in den Text eingeht.

### **IV.2.2 Imagebildung vs. Autorfiktion: Zur Autorschaft**

Der signifikanteste Unterschied zwischen Kosuth und Kabakov ist das Modell von Autorschaft, das ihrer Konzeptualisierung der Konzeptkunst jeweils zugrunde liegt. Kosuth lässt keine Zweifel an seiner Urhebererschaft aufkommen, er setzt die aus der

Werbung stammende Strategie der Personalisierung derart ein, dass sich seine Person vor sein Werk drängt. Zwar verwirft er den subjektiven Ausdruck, nicht aber das Künstlersubjekt. Vielmehr bereitet er das romantische Ideal vom Künstler als Außenseiter massenmedial auf. Dagegen bringt Kabakov den Künstler hinter einer Vielzahl von „Autor-Personagen“ zum Verschwinden. Die für den Betrachter und Leser sichtbar werdende Autorschaft erweist sich bei ihm als Kunstprodukt. Kabakov spielt verschiedene Künstlerbilder gegeneinander aus. In diesem Punkt steht er Duchamp, der die Erfindung seines Alter Egos Rose Sélavy als „eine Art ready-made-Aktion“ bezeichnet hat, viel näher als Kosuth, der sich auf Duchamps Ready-made beruft. Führen Kabakovs Alter Egos zunächst nur eine zeichenhafte Existenz und existieren nur auf dem Papier, fängt er nach seiner Emigration an, sie mitunter selbst zu verkörpern.

#### IV.2.3 Autor oder Leser? Das Problem der Intention

Gegensätzlich ist die Bedeutung, welche Kosuth und Kabakov der Intention des Künstlers beimessen. Kosuth verortet den Autor außerhalb seines Textes, dem er vorausgeht und dem er seinen Sinn verleiht. Für ihn ist die künstlerische Intention die sinnstiftende Instanz: Sie gibt dem Werk seine Bedeutung, das ihm als verstanden gilt, wenn entschlüsselt ist, was der Künstler intendierte. Dagegen beziehen Kabakovs Arbeiten ihren Charme gerade aus dem Missverstehen der Intention ihrer fiktiven Autoren. Für ihn ist der Betrachter und Leser der Schlüssel zum Werkverständnis. Auch Kabakov eignet sich vorzugsweise soziale Rollen von Rezipienten an, belässt diese Aneignung aber im Gegensatz zu Kosuth auf Werkebene. Was konzeptuelle Kunst ist, obliegt nicht mehr wie bei Kosuth ihrem Produzenten, sondern ihren Rezipienten. Auch in diesem Punkt steht Kabakov Duchamp näher, der die Einsicht in die Macht des Betrachters mit der Selbstermächtigung des Künstlers verbunden hat, diese Beziehung selbst zu betrachten.

#### IV.2.4 Zur Rolle der Sprache

Kosuths Konzept von Autorschaft korrespondiert eine Sprachauffassung, in der die Materialität von Sprache keine Rolle spielt, vielmehr Sprache als Fenster erscheint, das den Blick auf die künstlerische Intention freigibt – eine Auffassung, der sowohl Kollegen als auch Kritiker widersprochen haben.



Unter Berufung auf den frühen Wittgenstein rückt Kosuth die Sprachvergessenheit ästhetischer Erfahrung in der Formalistischen Kunstkritik in den Fokus und erklärt Sprache zur unhintergehbaren Bedingung der Wahrnehmung von Kunst. Ungeachtet der Widersprüche innerhalb seiner Konzeption, Kunst als in sich geschlossenes System unter Ausschluss des Referenten zu beschreiben bei gleichzeitigem Beharren auf der Intention, bereitet Kosuth damit einem semiotischen Kunstbegriff den Weg.

Mit Kosuth teilt Kabakov die Überzeugung der fundamentalen Bedeutung der Sprache für die Konstitution von Kunst und Kultur, die Auffassung der (sowjetischen) Welt als eine der Zeichen, in der es keine vorsemiotische Erfahrung gibt. Während Kosuth die Prämisse der Sprachvermitteltheit zu einer quasi-naturwissenschaftlichen Fundierung der Kunst ausbaut, macht Kabakov die Schwächen dieses Ansatzes sinnfällig. So sucht er nicht nach einer Idealsprache, die von allen Unklarheiten gereinigt ist. Für ihn ist Sprache nur in der sozialen Interaktion denkbar. Kabakov verwirft Kosuths Analogie von Kunst als Sprache mit stabilen Bedeutungszuschreibungen, zugunsten der Vorstellung von Bedeutung als Teil instabiler kultureller Kontexte. Mit dieser Verwerfung verschiebt sich die Reflexion vom Text zum (sowjetischen) Kontext, d. h. auf die in ein Werk eingeschriebenen kulturellen Bedeutungen. Kabakov führt den Referenten wieder ein, problematisiert ihn aber zugleich, indem er durch intertextuelle Verweise in seinen Arbeiten dessen Textualität in den Vordergrund stellt. In der Sprachverwendung zeigt sich diese Verschiebung darin, dass Kosuth vorzugsweise mit Denotationen und Kabakov mit Konnotationen arbeitet.

#### IV.2.5 Originalität oder Epigonalität?

Die Frage Gleichzeitigkeit oder Rezeption impliziert immer auch eine Hierarchie zwischen Originalität oder Epigonalität – eine Hierarchie, die sich seit dem Beginn der Moderne auf den Begriff des Ursprungs gründet und einer chronologischen Ordnung gehorcht. Diesen Konflikt löst der Moskauer Konzeptualismus für sich in doppelter Weise: Indem er zum einen auf den sowjetischen Kontext verweist, der zu dieser Zeit kaum gegensätzlicher als in den USA hätte sein können, und Fragen innerhalb der Conceptual Art weiterentwickelt; zum anderen, indem er die theoretischen Prämissen verschiebt. Unter Rekurs auf (post-)strukturalistische Theoreme, die die Vorstellung der einen Geschichte an sich zurückweisen, lässt sich die Frage Gleichzeitigkeit oder Rezeption nicht mehr stellen.

## **V BIBLIOGRAFIE**

- ALBERRO, Alexander (2003): *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge (Mass.), London
- ALBERRO Alexander, BUCHMANN Sabeth (Hrsg.) (2006): *Art after Conceptual Art*, Cambridge (Mass.)
- ALBERRO Alexander, NORVELL Patricia (Hrsg.) (2001): *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley
- ALBERRO Alexander, STIMSON Blake (Hrsg.) (1999): *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), London
- ALEKSEEV, Nikita (1988): „Vergleich der alltäglichen Bildwelten des Westens und des Ostens“, in: Kat. Živu – Bižu. Ich lebe – ich sehe. Künstler der Achtziger Jahre in Moskau, Bern: Kunstmuseum Bern, S. 210-217
- ALEKSEEV, Nikita (1993): „'Wir – sie', Patrizier, Zigeuner und andere“, in: Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 142-153
- ALPATOVA, Irina (Hrsg.) (2005): *Drugoe Iskusstvo. Moskva 1956-1988*, Moskau
- ANASTAS, Rhea (1999): „Der Akt des Verschwindens“, in: *springerin*, Nr. 3, S. 57
- ANDRE, Carl (1998): „Zu den ‚Streifenbildern‘ von Frank Stella“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel, S. 194 [Erstveröffentlichung: „Frank Stella“, in: Kat. *Sixteen Americans*, New York: Museum of Modern Art 1959]
- ANGERER, Marie-Luise (2002): „Performance und Performativität“, in: Butin, Holger (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 241-245
- ANUFRIEV Sergej, PEPPERŠTEJN Pavel (1993): „Der Kolobok des Zentrums und die Kollision seines Verschwindens“, in: *Schreibheft*, Nr. 42, S. 123-126
- ANUFRIEV Sergej, PEPPERŠTEJN Pavel, GROYS Boris (1993): „Tote Seelen. Sergej Anufriev und Pavel Pepperštejn im Gespräch mit Boris Groys“, in: *Schreibheft*, Nr. 41, S. 19-24
- ARNS Inke, SASSE Sylvia (2006): „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance“, in: IRWIN (Hrsg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge (Mass.), London, S. 444-455
- ART & LANGUAGE (1973): „Letter to Lucy Lippard and John Chandler Concerning the Article ‘The Dematerialization of Art’“, in: Lippard, Lucy (Hrsg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, S. 43-44
- ART & LANGUAGE (1974): „Einleitung“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 29-49 [Erstveröffentlichung: „Introduction“, in: *Art-Language*, Nr. 1, 1969]
- ART & LANGUAGE (1980): „Don Judd's Dictum And Its Emptiness“ [1971], in: Kat. *Art & Language*, Eindhoven: Van Abbe Museum, S. 44-47

- ASHTON, Dore (1970): „Kosuth: the Facts“, in *Studio International*, Nr. 919, Bd. 179, S. 44
- AUTONOME A.F.R.I.K.A-GRUPPE, BLISSETT Luther, BRÜNZELS Sonja (2001 [1997]): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Berlin, Hamburg
- BACHTIN, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München [Original: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 1929/63 und *Tvorčestvo Fransua Rable u narodnaja kul'tura srednevekov'ja u Renessanca*, 1940].
- BANN, Stephen (1999): „Introduction“, in: *Kat. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, S. 1-13
- BÄTSCHMANN, Oskar (2003): „Ilya Kabakov: Künstler der Totalen Installation“, in: Stoss, Toni (Hrsg.), *Ilya Kabakov Installationen 1983-2000. Werkverzeichnis*, Düsseldorf, Bd. 1, S. 15-32
- BAKŠTEJN, Iosif (1993): „Bemerkungen zum literarischen Konzeptualismus“, in: *Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 61-59
- BAKŠTEJN, Iosif (1995): „Der Moskauer Konzeptualismus: Leben und Schicksal“, in: Becker Kathrin, Bienert Dorothee, Slavická Milena (Hrsg.), *Flug. Entfernung. Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst*, Ostfildern-Ruit, S. 141-146
- BARTHES, Roland (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. [Original: *Mythologies*, 1957]
- BARTHES, Roland (2000): „Der Tod des Autors“, in: Jannidis Fotis, Lauer Gerhard, Martinez Matias et. al. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, S. 185-193 [Original: „The Death of the Author“, in *Aspen Magazine*, Nr. 5/6, 1967]
- BARRY, Robert (1994): „Die Einladung als Medium“, in *Kunstforum International*, Bd. 125, S. 68-71
- BASHKOFF, Tracy (2004): „Nicht nur Leute, die vom Pferd fallen“, in: *Kat. John Baldessari: Somewhere Between Almost Right and Not Quite (With Orange)*, Berlin: Deutsche Guggenheim, S. 18-25
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*, Berlin [Erstveröffentlichung: „Requiem pour le media“, in: *Pour une critique de l'economoe politique du signe*, Paris 1972]
- BAUDRILLARD, Jean (2003): „Der Hyperrealismus der Simulation“, in: Harrison Charles, Wood Paul (Hrsg.), *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, Ostfildern-Ruit, Bd. 2, S. 1300-1302 [Auszug] [Erstveröffentlichung: *L'échange symbolique el la mort*, 1976]
- BAUMGÄRTEL, Gerhard (1974): „Denk-Kunst und bildnerisches Denken – Kritik der Concept Art“, in *Kunstforum International*, Bd. 12, S. 88-111
- BAYER, Waltraud (2007): „Russische Bestseller. Der internationale Kunstmarkt als Indikator für die Wertschätzung russischer Kunst seit 1988“, in: Raev Ada, Wünsche Isabel (Hrsg.), *Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne*, Berlin, S. 43-54

- BEHLER, Ernst (1981): *Klassische Ironie – Romantische Ironie – Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt
- BEVERIDGE Karl, BURN Ian (1998): „Don Judd“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel, S. 498-526 [Erstveröffentlichung in *The Fox*, Nr. 2, 1975]
- BEYRAU, Dietrich (2000): „Die befreiende Tat des Wortes. Dissens und Bürgerrechtsbewegungen in Osteuropa“, in: Eichwede, Wolfgang (Hrsg.), *SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*, Bremen, S. 26-36
- BOCK Ivo, HÄNSGEN Sabine, SCHLOTT Wolfgang (2000): „Kultur jenseits der Zensur“, in: Eichwede, Wolfgang (Hrsg.), *SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*, Bremen, S. 64-77
- BORGERMEISTER, Rainer (1988): „Section des Figures: The Eagle from the Oligocene to the Present“, in: Buchloh, Benjamin (Hrsg.), *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs*, Cambridge (Mass.), London, S. 135-151
- BOUBNOVA, Iara (1999): „Das Übersetzungsmonopol der Zentren“, in *springerin*, Nr. 3, S. 56
- BROODTHAERS, Marcel (1972): *Der Adler vom Öligozän bis heute*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, Bd. 2
- BROODTHAERS, Marcel (1982): *Kat. Marcel Broodthaers (1924-1976)*, Bern: Kunsthalle Bern
- BUCHLOH, Benjamin (1990): „Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962-1969“, in: *Kat. Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, S. 86-99 [Auszug] [Erstveröffentlichung: „From the Aesthetic of Administration to the Institutional Critique (Some aspects of Conceptual Art 1962-1969)“, in: *Kat. L’art conceptuel, une perspective*, Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris 1989, S. 41-54]
- BUCHLOH, Benjamin (1991): „Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub“, in *October*, Nr. 57, S. 158-161
- BUCHMANN, Sabeth (1999): „Revolution als Stil“, in *Texte zur Kunst*, Nr. 33, S. 86-105
- BUCHMANN, Sabeth (2000): „Conceptual Art“, in: Butin, Holger (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 49-53
- BUCHMANN, Sabeth (2007): *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin
- BUDEN, Boris (2006): „Kritik ohne Krise: Krise ohne Kritik“, in *transversal*, Nr. 01/06, <http://transform.eicpc.net/transversal/0106/buden/de/print> (12.02.2008), S. 1-6
- BUREN, Daniel (1974): „Achtung!“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 51-75 [Erstveröffentlichung: „Mise en Garde“, in: *Kat. Konzeption/Conception*, Leverkusen: Städtisches Museum Leverkusen 1969]

- BURN, Ian (1999): „Conceptual Art as Art“, in: Alberro Alexander, Stimson Blake (Hrsg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge (Mass.), London, S. 188-191 [Erstveröffentlichung in *Art in Australia*, 8:2, 1970]
- BURN Ian, RAMSDEN Mel (1974): „Die Rolle der Sprache“ [1968], in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 90-95
- BURN Ian, RAMSDEN Mel (1974a): „Der Künstler als Opfer“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 104-115
- BURNHAM, Jack (1970): „Notes on Art and Information processing“, in: *Kat. Software, Information Technology: Its New Meaning for Art*, New York: The Jewish Museum of Art, S. 10-14
- BUSH, Monroe (1970): „Post-Object Art“, in *Studio International*, Nr. 928, Bd. 180, S. 228
- CABANNE, Pierre (1972): *Gespräche mit Marcel Duchamp*, Köln [Original: *Entretiens avec Marcel Duchamp*, 1967]
- ČAADAJEV, Pëtr (1992): *Apologie eines Wahnsinnigen. Geschichtsphilosophische Schriften*, Leipzig [Original: *Apologija sumasšedšego*, 1837]
- CAMNITZER Luis, FARVER Jane, WEISS Rachel (1999): „Foreword“, in: *Kat. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, S. VII-XI
- CLAURA, Michel (1970): „Conceptual misconceptions“, in *Studio International*, Nr. 918, Bd. 179, S. 5-6
- COLLIN, Philippe (2002): „Marcel Duchamp spricht über Ready-mades“, in: *Kat. Marcel Duchamp*, Basel: Museum Jean Tinguely, S. 37-41 [Erstveröffentlichung: „Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin“, TV-Interview am 21.06.1967]
- COLPITT, Frances (2004): „The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art“, in: Corris, Michael (Hrsg.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge, S. 28-49
- CORRIS, Michael (Hrsg.) (2004): *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge
- CRIMP, Douglas (1996): „Dies ist kein Kunstmuseum“, in: derselbe, *Über die Ruinen des Museums*, Dresden, Basel, S. 212-241 [Erstveröffentlichung: „This Is Not a Museum of Art“, in: *Kat. Marcel Broodthaers*, Minneapolis: Walker Art Center 1986]
- ČUCHROV, Ketí (2005): „Produkt ‚Russland‘ und nicht vorzeigbare Körper“, in: Groys Boris, Heiden Anne von der, Weibel Peter (Hrsg.), *Zurück aus der Zukunft. Osteuropäische Kulturen im Zeitalter des Postkommunismus*, Frankfurt a. M., S. 662-674
- DAMSCH-WIEHAGER, Renate (1993): „Werklogik und Subjektivität. Joseph Kosuths Esslinger Installationen für Robert Musil im Kontext seiner Arbeiten der achtziger Jahre“, in: *Kat. Joseph Kosuth. Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher)*, Stuttgart: Villa Merkel Esslingen, S. 67-89

- DANIEL', Alexandr (2000): „Wie freie Menschen. Ursprung und Wurzeln des Dissens in der Sowjetunion“, in: Eichwede, Wolfgang (Hrsg.), SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre, Bremen, S. 38-50
- DANIELS, Dieter (1992): Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln
- DANIELS, Dieter (2002): „Marcel Duchamp – der einflussreichste Künstler des 20. Jahrhunderts?“, in: Kat. Marcel Duchamp, Basel: Museum Jean Tinguely, S. 25-35
- DEBORD, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin [Original: La Société du Spectacle, 1967]
- DE DUVE, Thierry (1993): Kant nach Duchamp, München [Original: Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité/Résonances du Ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition, 1989]
- DEGOT, Ekaterina (1995): „Der Verlust des Verlustes als Mittel gegen Nostalgie“, in: Becker Kathrin, Bienert Dorothee, Slavická Milena (Hrsg.), Flug. Entfernung. Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst, Ostfildern-Ruit, S. 147-153
- DEGOT, Ekaterina (2003): „Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UdSSR“, in: Kat. Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1950-2000, Berlin: Martin-Gropius-Bau, Bd. 2, S. 133-137
- DELEUZE, Gilles (1993): „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: derselbe, Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt a. M., S. 254-261 [Original: Pourparlers 1972-1990, 1990]
- DI BLASI, Luca (2003): „Entsichertes Denken. ‚Cynical chic‘ als Erfolgsprinzip: Boris Groys“, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Nr. 651, S. 624-626
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2000): „Die Kritik der Kunst, das Machen von Bildern und ihr Doppelgänger: John Baldessari“, in: Kat. Baldessari. While something is happening here, something else is happening there. Works 1988-1999, Hannover: Sprengel Museum, S. 35-60
- DOMESLE, Andrea (1998): Leucht-Schrift-Kunst. Holzer, Kosuth, Merz, Nannucci, Nauman, Berlin
- DRAXLER, Helmut (2007): „Shandyismus. Autorschaft als Genre“, in: Kat. Shandyismus. Autorenschaft als Genre, Wien: Wiener Secession, S. 15-29
- DREHER, Thomas (1992): Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Frankfurt a. M.
- DUBOIS, Philippe (1998): Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Amsterdam, Dresden [Original: L'Acte Photographique, 1990]
- DUCHAMP, Marcel (1981): „Die grüne Schachtel“ [1934], in: Stauffer, Serge (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich, S. 25-104

- DUCHAMP, Marcel (1981a): „Der kreative Akt“, in: Stauffer, Serge (Hrsg.): Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich, S. 239 [Erstveröffentlichung: „The Creative Act“, in *Art News*, Nr. 4, Bd. 56, 1957]
- DUCHAMP, Marcel (1981b): „Hinsichtlich der ‚Ready-mades‘“, in: Stauffer, Serge (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich, S. 242 [Erstveröffentlichung: „A Propos of Ready-made“, in *Art and Artists*, Nr. 4, Bd. 1, 1966]
- DUCHAMP, Marcel (1981c): „Die weiße Schachtel“ [1966], in: Stauffer, Serge (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich, S. 121-170
- EBERT, Christa (1995): „Wider den Hunger des Staates – Osip Mandel’stam: Wort und Kultur. Zur Bedeutung der Sprache in der russischen Kultur“, in: dieselbe (Hrsg.), *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*, Berlin, S. 116-139
- EBERT, Christa (o. J): „Kultursemiotik am Scheideweg. Leistungen und Grenzen des dualistischen Kulturmodells von Lotman/Uspenskij“, in <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/docs/Ebert.html> (14.11.2008), S. 1-18
- ECHTERHOFF, Gerald (1999): „Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s“, in *springerin*, Nr. 3, S. 54-55
- ECHTERHOFF, Gerald (1999a): „‚Und wo ist Mary Johnson?‘ Ein Hintergrundbericht zu ‚Global Conceptualism‘“, in *springerin*, Nr. 3, S. 58-59
- ECO, Umberto (1987): *Nachschrift zum ‚Namen der Rose‘*, München [Original: *Postille a ‚Il nome della rosa‘*, 1983]
- EICHWEDE, Wolfgang (2000): „Archipel Samizdat“, in: derselbe (Hrsg.), *SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre*, Bremen, S. 8-19
- EPSTEIN, Michail (1999): „Emptiness as a Technique: Word and Image in Ilya Kabakov“, in: Vladiv-Glover, Slobodanka (Hrsg.), *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Oxford, S. 299-34
- FIETZEK Gerti, STEMMRICH Gregor (Hrsg.) (2004): *Gefragt und Gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit
- FLYNT, Henry (1963): „Concept Art“, in: Young, La Monte, Mac Low Jackson (Hrsg.), *An Anthology*, New York, o. S.
- FLYNT, Henry (1970): „An Open Letter To Art Promoters“, in: *Kat. Happening & Fluxus. Materialien zusammengestellt von H. Sohm*, Köln: Kölnischer Kunstverein, o. S.
- FRANK, Susi, LACHMANN Renate, SASSE Sylvia (2001): „Vorwort“, in: dieselben (Hrsg.), *Mystifikation – Autorschaft – Original*, Tübingen, S. 7-21
- FREI, Martin (2008): *Derek Jarman. Bewegte Bilder eines Malers. Home Movies, Super-8-Filme und andere kleine Gesten*, Norderstedt



- FREI, Max (2002): Alphabet der russischen Gegenwartskunst, Hagen, St. Petersburg
- FOUCAULT, Michel (1983): Dies ist keine Pfeife, Frankfurt a. M. [Original: Ceci n'est pas une pipe, 1968/73]
- GEHLEN, Arnold (1986 [1960]): Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei, Frankfurt a. M.
- GLASER, Bruce (1998): „Fragen an Stella und Judd“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel, S. 35-57 [Erstveröffentlichung: „Questions to Stella and Judd“, in Art News, Nr. 5, Bd. 65, 1964]
- GODFREY, Tony (1998): Conceptual Art, London
- GOGOL', Nikolaj (1989): Der Mantel. Die Nase. Erzählungen, Stuttgart, S. 3-43
- GOSSAGE, Howard Luck (1987 [1967]): Ist die Werbung noch zu retten?, Düsseldorf, Wien
- GRAW, Isabelle (2005): „Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art“, in Texte zur Kunst, Nr. 59, S. 40-53
- GRAW Isabelle, BUCHLOH Benjamin (1999): „Der Kritiker im Spätkapitalismus. Gespräch mit Benjamin Buchloh“, in: Graw Isabelle, Silberblick. Texte zu Kunst und Politik, Berlin, S. 13-25 [Erstveröffentlichung in Wolkenkratzer Art Journal, Nr. 4, 1988]
- GREEN, Charles (2001): The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism, Minneapolis, London
- GREENBERG, Clement (1997): „Zu einem neueren Laokoon“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden, S. 56-81 [Erstveröffentlichung: „Towards a Newer Laocoon“, in Partisan Review, Nr. 4, Jg. 7, 1940]
- GREENBERG, Clement (1997a): „Modernistische Malerei“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden, S. 265-278 [Erstveröffentlichung: „Modernist Painting“, in: Voice of America, Forum Lectures, Washington 1960]
- GREENBERG, Clement (1997b): „Nach dem Abstrakten Expressionismus“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden, S. 314-335 [Erstveröffentlichung: „After Abstract Expressionism“, in Art International, Nr. 8, 1962]
- GREENBERG, Clement (1997c): „Klagen eines Kunstkritikers“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden, S. 373-384 [Erstveröffentlichung: „Complaints of an Art Critic“, in Artforum, Nr. 2, Jg. 6, 1967]
- GREGORY, Stephan (2003): „Mehr als Wissen. Die Rache der Aufklärung“, in: Kat. World Watchers. Demokratie. Information. Subjekte, Berlin: NGBK, S. 18-38

- GROYS, Boris (1991): „Der Moskauer Romantische Konzeptualismus“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 23-40 [Erstveröffentlichung: „Moskovskij romantičeskij konceptualizm“, in *A-Ja*, Nr. 1, 1979]
- GROYS, Boris (1991a): „Ilya Kabakov. Der Künstler als Erzähler“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 149-162 [Erstveröffentlichung in: *Kat. Ilya Kabakov. Am Rande*. Bern: Kunsthalle Bern 1985]
- GROYS, Boris (1991b): „Im Banne der Supermächte. Die Künstler in Moskau und New York“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 65-76 [Erstveröffentlichung in *Durch*, Nr. 2, 1987]
- GROYS, Boris (1991c): „Paradigmenwechsel in der sowjetischen inoffiziellen Kultur“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 51-64 [Erstveröffentlichung in: Beyrau Dietrich, Eichwede Wolfgang (Hrsg.), *Auf der Suche nach Autonomie*, Bremen 1987]
- GROYS, Boris (1991d): „Auf der Suche nach der verlorenen ästhetischen Macht“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 77-96 [Erstveröffentlichung: „A la recherche du pouvoir artistique perdu“, in *Les Cahiers du Musée national de l'art moderne*, Nr. 26, 1988]
- GROYS, Boris (1991e): „Der Künstler als Kurator schlechter Kunst“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 97-105 [Erstveröffentlichung: „The Artist as Curator of Bad Art“, in: *Kat. L'Exposition imaginaire*, Gravenhage 1989]
- GROYS, Boris (1991f): „Die westliche Rezeption“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 141-148 [Erstveröffentlichung: „Die Erfolge des Perestroika-Exotismus“, in *Du*, Nr. 5, 1990]
- GROYS, Boris (1991g): „Die Ästhetisierung des ideologischen Textes“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 107-118 [Erstveröffentlichung in: *Kat. Sowjetische Kunst um 1990*, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle 1991]
- GROYS, Boris (1991h): „Der Moskauer Konzeptualismus und die Repräsentation des Sakralen“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 119-128 [Erstveröffentlichung in: *Kat. Metropolis*, Berlin: Martin-Gropius-Bau 1991)
- GROYS, Boris (1991i): „Neo-Avantgarde und Poststalinismus“, in: derselbe, *Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Poststalinismus*, München, S. 9-22
- GROYS, Boris (1992): „Lasst uns werden wie die Fliegen“, in: Kabakov, Ilya, *Das Leben der Fliegen*, Ostfildern-Ruit, S. 8-17

- GROYS, Boris (1993): „Die Null-Lösung“, in: Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 42-59 [Erstveröffentlichung: „Nulevoe Rešenje“, in 37, 1977]
- GROYS, Boris (1995): „Rußland auf der Suche nach seiner Identität“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 19-36 [Erstveröffentlichung: „Russia and the West: The Quest for Russian National Identity“, in Studies in Soviet Thought, Nr. 43, 1992]
- GROYS, Boris (1995a): „St. Petersburg – Petrograd – Leningrad“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 167-179 [Erstveröffentlichung in: Lange, Wolfgang (Hrsg.), Petersburger Träume, München 1992]
- GROYS, Boris (1995b): „Der Text als Monster“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 213-228 [Erstveröffentlichung in Wespennest, Nr. 89, 1992]
- GROYS, Boris (1995c): „Die neue russische Kunst: Der Künstler als Figur eines humoristischen Romans“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 205-212 [Erstveröffentlichung in Kunstforum International, Bd. 121, 1993]
- GROYS, Boris (1995e): „Einführung“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 7-18
- GROYS, Boris (1995f): „Privatisierungen/Psychologisierungen“, in: Kat. Kräfteressen. Eine Ausstellung ost-östlicher Positionen innerhalb der westlichen Welt, München: Künstlerwerkstatt Lothringer Straße, S. 80- 90
- GROYS, Boris (1995g): „Die sowjetische Postmoderne“, in: derselbe, Die Erfindung Russlands, München, Wien, S. 187-204
- GROYS, Boris (1996 [1988]): Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion, München, Wien
- GROYS, Boris (1997): „Der ein-gebildete Kontext“, in: derselbe, Kunst-Kommentare, Wien, S. 65-97 [Erstveröffentlichung in: Weibel, Peter (Hrsg.), Kontext Kunst, Köln 1994]
- GROYS, Boris (1997a): „Die Musealisierung des Ostens“, in: derselbe, Die Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters, München, Wien, S. 154-166 [Erstveröffentlichung in: in medias res. Festschrift zum 70. Geburtstag von Peter Ludwig, Köln 1996]
- GROYS, Boris (2001): „Ein Mann, der die Zeit überlisten will“, in: Engelmann, Peter (Hrsg.), Ilya Kabakov. Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Wien, S. 333-341
- GROYS, Boris (2003): „Das Theater der Autorschaft“, in: Stoss, Toni (Hrsg.), Ilya Kabakov Installationen 1983-2000. Werkverzeichnis, Düsseldorf, Bd. 1, S. 33-44
- GROYS, Boris (2006): „Moscow Conceptualism Twenty-Five Years Later“, in: IRWIN (Hrsg.), East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, Cambridge (Mass.), London, S. 408-409
- GROYS Boris, KABAKOV Ilya (1992): „Im Dialog über Installationen“, in: Kabakov Ilya, Das Leben der Fliegen, Ostfildern-Ruit, S. 177-207

- GROYS Boris, KABAKOV Ilya (1993): „Gespräch über Noma“, in: Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 19-40
- GROYS Boris, VIDOKLE Anton (2006): „Art Beyond the Art Market“, in: IRWIN (Hrsg.), East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, Cambridge (Mass.), London, S. 401-407
- GRÜBEL Rainer, SMIRNOV Igor (1997): „Die Geschichte der russischen Kulturosophie im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, in: „Mein Rußland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44, S. 5-18
- GUGELBERGER, Georg M. (1975): „„Doing my Doingness‘ Ein Interview mit Fluxus-West Direktor Ken Friedman“, in Kunstforum International, Bd. 13, S. 176-188
- HAFNER, Hans-Jürgen (2006): „Re: Lee Lozano. Als Rekonstruktion einer Revolte“, in: Kat. „SEEK THE EXTREMES ...“ Lee Lozano, Wien: Kunsthalle Wien, Bd. 2, S. 8-15
- HANSEN-LÖVE, Aage (1997): „„Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen.“ Die Konzeptualisierung Rußlands im russischen Konzeptualismus“, in: „Mein Rußland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 44, S. 423-507
- HANSEN-LÖVE, Aage (1998/99): „Zur Kritik der Vorurteilstkraft: Rußlandbilder“, in Transit, Nr. 16, S. 167-185
- HARRISON, Charles (1972): „Einführung. General Editor der Art & Language Press“, in: Maenz Paul, Vries Gerd de (Hrsg.), Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln, S. 10-17
- HARRISON, Charles (2001): „The Condition of Problems“, in: derselbe, Essays on Art & Language. Cambridge (Mass.), London, S. 82-128
- HARRISON Charles, WOOD Paul (Hrsg.) (2003 [1992]): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit, Bd. 2 [Original: Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas, 1992]
- HAUG, Walter (2007): „Gab es eine mittelalterliche Ästhetik aus platonischer Tradition?“, in: Lobsien, Verena O., Olk Claudia (Hrsg.), Neoplatonismus und Ästhetik. Zur Transformationsgeschichte des Schönen, Berlin, S. 19-42
- HEFTRICH, Urs (2006): „Der Dämon im Alltagskleid: Zum Begriff der ‚pošlost‘ bei Nikolaj Gogol“, in: Thiergen, Peter (Hrsg.), Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit, Köln, S. 127-137
- HEISER, Jörg (2002): „Emotional Rescue“, in: [http://www.frieze.com/issue/article/emotional\\_rescue](http://www.frieze.com/issue/article/emotional_rescue) (20.08.2010), S. 1-6 [Erstveröffentlichung in frieze, Nr. 71, 2002]
- HEISER, Jörg (2002a): „Falsche Wahl. Das Kritische und der Hedonismus in der Kunst der neunziger Jahre“, in: Kat. Zusammenhänge herstellen, Hamburg: Hamburger Kunstverein, S. 162-168
- HEISER, Jörg (2007): „Eine Romantische Maßnahme“, in: Kat. Romantischer Konzeptualismus. Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, S. 10-27

- HESSE, Jan-Ottmar (2006): „Information und Wissen in der ökonomischen Theorie. Überlegungen zum Zusammenhang von Mediengeschichte und Geschichte der Wirtschaftswissenschaft“, in: Adelman Ralf, Hesse Jan-Ottmar, Keilbach Judith et al. (Hrsg.), *Ökonomien des Medialen. Tausch, Wert und Zirkulation in den Medien- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld, S. 103-126
- HIGGINS, Hannah (1998): „Fluxus Fortuna“, in: Friedman, Ken (Hrsg.), *The Fluxus-Reader*, London, S. 31-60
- HIGGINS, Hannah (2002): *Fluxus Experience*, Berkeley
- HILLER, Susan (2007): „Susan Hiller im Gespräch mit Jörg Heiser und Jan Verwoert“, in: *Kat. Romantischer Konzeptualismus*, Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, S. 28-37
- HOHMEYER, Jürgen (1993): „Geist aus der Flasche“, in *Der Spiegel*, Nr. 49, S. 196-201
- HOLMES, Brian (2006): „Extradisziplinäre Forschungen. Für eine neue Institutionskritik“, in *transversal*, 01/06, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/holmes/de/print> (12.02.2008), S. 1-7
- HORKHEIMER Max, ADORNO, Theodor W. (1996 [1947]): „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, in: dieselben, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M., S. 128-176
- HUTCHEON, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London
- INBODEN, Gudrun (1981): „Joseph Kosuth – Künstler und Kritiker der Moderne“, in: *Kat. Joseph Kosuth. Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investigation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, S. 10-27
- JAKOBSON, Roman (1992): „Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik“, in: Holenstein, Elmar (Hrsg.), *Roman Jakobson. Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, Frankfurt a. M., S. 50-70 [Erstveröffentlichung in *Slavische Rundschau*, Nr. 1, 1929]
- JANNIDIS Fotis, LAUER Gerhard, MARTINEZ Matias et al. (2000): „Autor und Interpretation“, in: dieselben (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, S. 7-29
- JONES, Amelia (1994): *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge
- JOSEPH, Brandon W. (2007): „Kontrollgesellschaft“, in *Texte zur Kunst*, Nr. 66, S. 90-95
- JUDD, Donald (1998): „Spezifische Objekte“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel, S. 59-73 [Erstveröffentlichung: „Specific Objects“, in: *Arts Yearbook*, Nr. 8, 1965]
- KABAKOV, Ilya (1985): *Kat. Ilya Kabakov. Am Rande*, Bern: Kunsthalle Bern
- KABAKOV, Ilya (1985a): *Okno. Der aus dem Fenster schauende Archipow*, Bern
- KABAKOV, Ilya (1992): *Das Leben der Fliegen*, Ostfildern-Ruit
- KABAKOV, Ilya (1993): „Zur Installation ‚NOMA‘“, in: *Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 185-189

- KABAKOV, Ilya (1994): Kat. Ilya Kabakov. Viisi Albumia, Helsinki: Museet for Samtidskunst
- KABAKOV, Ilya (1995): „Le musée: temple ou décharge? Ilya Kabakov entretien avec Nadine Pouillon“, in: Kat. Ilya Kabakov. Installations 1983-1995, Paris: Centre George Pompidou, S. 20-25
- KABAKOV, Ilya (1995a): Die Totale Installation, Ostfildern-Ruit
- KABAKOV, Ilya (1995b): „Über die ‚soziale Periode‘“ [1983], in: Kat. Ilya Kabakov – Ein Meer von Stimmen, Basel: Museum für Gegenwartskunst, S. 76-83
- KABAKOV, Ilya (1999): „Der Käfer und die Fliege im Keller“, in: Kat. Get Together. Kunst als Teamwork. Wien: Kunsthalle Wien, S. 190-194
- KABAKOV, Ilya (2000): Der Text als Grundlage des Visuellen, Köln
- KABAKOV, Ilya (2001): Die 60er und 70er Jahre. Aufzeichnungen über das inoffizielle Leben in Moskau, Wien [Original: 60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, 1999]
- KABAKOV, Ilya (2003): Installationen 1983-2000. Werkverzeichnis, Düsseldorf, 2 Bde.
- KABAKOV Ilya, GROYS Boris (1991): Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll, München, Wien
- KABAKOV Ilya, GROYS Boris (1996): „Dialog über den Westen“, in: dieselben, Die Kunst der Installation, München, Wien, S. 12-83
- KABAKOV Ilya, NEKRASSOV Vsevolod (1993): „Zehn Erscheinungen. Erzählungen von Ilja Kabakow und Wsewolod Nekrassow“, in Schreibheft, Nr. 42, S. 57-67
- KANTERIAN, Edward (2004): Analytische Philosophie, Frankfurt a. M.
- KARSHAN, Donald (1970): „The Seventies: Post-Object Art“, in Studio International, Nr. 925, Bd. 180, S. 69-70
- KISSEL, Wolfgang (2000): „Samizdat als kulturelles Gedächtnis. Terror und Gulag in der russischen Erinnerungskultur der sechziger Jahre“, in: Eichwede, Wolfgang (Hrsg.), SAMIZDAT. Alternative Kultur in Zentral- und Osteuropa: Die 60er bis 80er Jahre, Bremen, S. 94-104
- KISSEL Wolfgang, UFFELMANN Dirk (1999): „Kultur als Übersetzung. Historische Skizze der russischen Interkulturalität (mit Blick auf die Slavia orthodoxa und Slavia latina)“, in: Kisel Wolfgang, Uffelmann Dirk, Thun Franziska (Hrsg.), Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag, Würzburg, S. 13-40
- KLOOCK Daniela, SPAHR Angela (2000): Medientheorien. Eine Einführung, München
- KÖB, Edelbert (1989): „Wittgenstein – Wiener Secession“, in: Kat. Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren, Wien: Wiener Secession, Bd. 2, S. 3-7
- KOLLEKTIVE AKTIONEN (1993): „Zehn Erscheinungen/Diskussion/Ein Werk der bildenden Kunst – Das Bild“, in Schreibheft, Nr. 42, S. 55-83

- KOSUTH, Joseph (1970): „Kosuth replies Claura“, in *Studio International*, Nr. 919, Bd. 179, S. 44
- KOSUTH, Joseph (1970a): „An answer to criticism“, in *Studio International*, Nr. 923, Bd. 179, S. 245
- KOSUTH, Joseph (1970b): „Statement“, in: Kat. Information, New York: Museum of Modern Art, S. 69
- KOSUTH, Joseph (1972): „Einführende Bemerkung des amerikanischen Redakteurs“, in: Maenz Paul, Vries Gerd de (Hrsg.), *Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, Köln, S. 101-197 [Erstveröffentlichung: „Introductory Note by the American Editor“, in *Art-Language*, Nr. 2, 1970]
- KOSUTH, Joseph (1973): Kat. Joseph Kosuth. *Investigationen über Kunst & Problemkreise seit 1965*. Luzern: Kunstmuseum Luzern, 5 Bde.
- KOSUTH, Joseph (1973a): „Statement to ‘Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists’“, in: Lippard, Lucy (Hrsg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, S. 24-25
- KOSUTH, Joseph (1974): „Kunst nach der Philosophie“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 136-175 [Erstveröffentlichung: „Art after Philosophy“, in *Studio International*, Nr. 915-17, 1969]
- KOSUTH, Joseph (1981): „(Notizen) Über eine ‚anthropologisierte‘ Kunst“, in: Kat. Joseph Kosuth. *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investigation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, S. 128-131 [Erstveröffentlichung in: Kat. Projekt ’74 – Kunst bleibt Kunst. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre, Köln: Kunsthalle Köln 1974]
- KOSUTH, Joseph (1981a): „Der Künstler als Anthropologe“, in: Kat. Joseph Kosuth. *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investigation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, S. 104-125 [Erstveröffentlichung: „The Artist as Anthropologist“, in *The Fox*, Nr. 1, 1975]
- KOSUTH, Joseph (1981b): „1975“, in: Kat. Joseph Kosuth. *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investigation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, S. 82-101 [Erstveröffentlichung in *The Fox*, Nr. 2, 1975]
- KOSUTH, Joseph (1981c): „Sieben Bemerkungen“ [1979], in: Kat. Joseph Kosuth. *Bedeutung von Bedeutung. Texte und Dokumentation der Investigation über Kunst seit 1965 in Auswahl*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, S. 38-41
- KOSUTH, Joseph (1989): „Prospect ’69“, in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), *Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989*, Stuttgart, S. 15-20 [Erstveröffentlichung in: Kat. Prospect ’69, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle 1969]
- KOSUTH, Joseph (1989a): „The Return of Arthur R. Rose“, in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), *Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989*, Stuttgart, S. 135-142 [Erstveröffentlichung in *Arts Magazine*, 1989]

- KOSUTH, Joseph (1989b): „Das Spiel des Unsagbaren. Ein Vorwort und zehn Bemerkungen zu Kunst und Wittgenstein“, in: Kat. Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren, Wien: Wiener Secession, Bd. 2, o. S.
- KOSUTH, Joseph (1991): „Context Text“ [1971], in: Guercio, Gabriele (Hrsg.), Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990, Massachusetts, S. 83-87
- KOSUTH, Joseph (1991a): „A Short Note: Art, Education and Linguistic Change“, in: Guercio, Gabriele (Hrsg.), Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990, Massachusetts, S. 43-45 [Erstveröffentlichung in The Utterer, 1970]
- KOSUTH, Joseph (1991b): „Statement from Software“, in: Guercio, Gabriele (Hrsg.), Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990, Massachusetts, S. 75 [Erstveröffentlichung in: Kat. Software, Information Technology: Its New Meaning for Art, New York: Jewish Museum of Art 1970]
- KOSUTH, Joseph (1991c): „Painting versus Art versus Culture (Or, why you can paint if you want to, but it probably won't matter)“ [1971], in: Guercio, Gabriele (Hrsg.), Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990, Massachusetts, S. 89-92
- KOSUTH, Joseph (1991d): „No Exit“, in: Guercio, Gabriele (Hrsg.), Joseph Kosuth, Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990, Massachusetts, S. 227-234 [Erstveröffentlichung in Artforum, Nr. 7, 1988]
- KOSUTH, Joseph (1996): „Intention(s)“, in The Art Bulletin, Nr. 3, Bd. 78, S. 407-412
- KOSUTH, Joseph (2004): „Öffentlicher Text“, in: Matzner, Florian (Hrsg.), Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit, S. 198-207
- KOSUTH Joseph, BELLER Thomas, SUNDELL Margaret (1989): „Kosuth“, in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989, Stuttgart, S. 123-123 [Erstveröffentlichung in Splash Magazine, 1988]
- KOSUTH Joseph, BROGGER Stig, THYGESEN Erik (1989): „Art as Idea as Idea: Conversation with Joseph Kosuth“ [1970], in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989, Stuttgart, S. 21-33
- KOSUTH Joseph, LINDERS Kris (1989): „Three Questions and One Answer“, in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989, Stuttgart, S. 67-72 [Erstveröffentlichung in GEWAD, Nr. 1, Bd. 2, 1981]
- KOSUTH Joseph, SIEGEL Jeanne (1989): „Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea“ [1970], in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989, Stuttgart, S. 35-51
- KOSUTH Joseph, SIEGELAUB Seth (1991): „Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art“, in October, Nr. 57, S. 152-157
- KRAUSS, Rosalind (1998): „Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel, S. 471-



- 497 [Erstveröffentlichung: „Sense and Sensibility–Reflections on Post ’60s Sculpture“, in *Artforum*, Nr. 3, Bd. 12, 1973]
- KUBE VENTURA, Holger (2002): Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien
- KÜPPER, Stephan (2000): Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus. Il’ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dimitrij A. Prigov, Frankfurt a. M.
- KUNST OHNE RAUM (2004): „Symposium mit Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, moderiert von Seth Siegelaub“, in: Fietzek Gerti, Stemmrich Gregor (Hrsg.), Gefragt und Gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003, Ostfildern-Ruit, S. 30-35 [Erstveröffentlichung: „Art without Space“, in: Lippard, Lucy (Hrsg.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973]
- L’ART CONCEPTUEL (1989): Kat. L’art conceptuel, une perspective, Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris
- LASS, Karen (2002): Vom Tauwetter zur Perestrojka. Kulturpolitik in der Sowjetunion 1953-1991, Köln, Weimar, Wien
- LEBEDEWA, Jekatherina (2008): Russische Träume. Die Slawophilen – ein Kulturphänomen, Berlin
- LEHMANN, Franziska (2008): Public Space – Public Relations. Großformatige Werbung als ein Beispiel des Umgangs mit öffentlichen Räumen, Frankfurt a. M.
- LEMKE, Thomas (2007): Biopolitik zur Einführung, Hamburg
- LE RIDER, Jaques (2000): Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein, Wien, Köln, Weimar [Original: *Les couleurs et les mots*, 1997]
- LESCHKE, Rainer (2003): Einführung in die Medientheorie, München
- LEWITT, Sol (1974): „Paragraphen über konzeptuelle Kunst“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 176-185 [Erstveröffentlichung: „Paragraphs on Conceptual Art“, in *Arforum*, Nr. 10, 1967]
- LEWITT, Sol (1974a): „Sätze über konzeptuelle Kunst“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 186-191 [Erstveröffentlichung: „Sentences on Conceptual Art“, in *Art-Language*, Nr. 1, 1969]
- LEWITT, Sol (1998): „Serial Project No. 1 (ABCD)“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel, S. 181-184 [Erstveröffentlichung in: *Aspen Magazine*, Nr. 5/6, 1966]
- LIEBSCH, Dimitri (o. J.): „George Dickie zur Einführung“, in <http://www.kunstphilosophie.info/Dickie/Einfuehrung.html> (17.06.2009), o. S.
- LIPPARD, Lucy (1973): *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York

- LIPPARD, Lucy (1995): „Escape Attempts“, in: Kat. Reconsidering the Object of Art: 1965-1975, Los Angeles: Museum of Contemporary Art, S. 17-38
- LIPPARD, Lucy (2003): „Interview mit Ursula Meyer/Nachwort zu Six Years“, in: Harrison Charles, Wood Paul (Hrsg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews, Ostfildern-Ruit, Bd. 2, S. 1103-1106 [Original: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, New York 1973]
- LIPPARD Lucy, CHANDLER John (1999): „The Dematerialization of Art“, in: Alberro Alexander, Stimson Blake (Hrsg.), Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge (Mass.), S. 46-50 [Erstveröffentlichung in Art International, Nr. 2, 1968]
- LISSITZKY El, ARP Hans (1925): Die Kunstismen, Zürich
- LOTMAN, Jurij (1995): „Zeit der Wirren. Zur Typologie der russischen Kulturgeschichte“, in Lettre International, Nr. 30, S. 67-71
- LOTMAN Jurij, USPENSKIJ Boris (1977): „Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der Russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)“, in Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 9, S. 1-40
- LOZANO, Lee (1999): „Dialogue Piece“, in: Alberro Alexander, Stimson Blake (Hrsg.), Conceptual Art: A Critical Anthology, Cambridge (Mass.), London, S. 112-119
- LÜDEKING, Karlheinz (1988): Analytische Philosophie der Kunst, Frankfurt a. M.
- LÜDEKING, Karlheinz (1996): „Die Wörter und die Bilder und die Dinge. Magritte und Foucault, in: Kat. René Magritte. Die Kunst der Konversation. Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Barbara Bloom, Robert Glober, Sturtevant, Düsseldorf: Kunstsammlung NRW, S. 58-72
- LÜDEKING, Karlheinz (1997): „Vorwort“, in: derselbe (Hrsg.), Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam. Dresden, S. 9-28
- LÜTTICKEN, Sven (2007): „Der Rebell als Konsument. Über Künstlermythen, romantisch und/oder zeitgenössisch“, in Texte zur Kunst, Nr. 65, S. 66-79
- MACHO, Thomas (2001): „Über Wittgenstein“, in: Sloterdijk, Peter (Hg.). Wittgenstein. Ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, München, S. 11-79
- MAKAREVICH, Igor (2006): „A/Ya Magazine“, in: IRWIN (Hg.), East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe, Cambridge (Mass.), London, S. 282-283
- MCSHINE, Kynaston (1970): „Acknowledgement“, in: Kat. Information, New York: Museum of Modern Art, o. S.
- MCSHINE, Kynaston (1970a): „Essay“, in: Kat. Information, New York: Museum of Modern Art, S. 138-141
- MEINHARDT, Johannes (2002): „Institutionskritik“, in: Butin, Holger (Hrsg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln, S. 126-130

- MEINHARDT, Johannes (2002a): „Kontext“, in: Butin, Holger (Hrsg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 141-144
- MENCHES, Katharina (2008): *Autorschaft und Identität bei Marcel Duchamp et/ou Rose Sélavy*, Wien: Universität Wien [Diplomarbeit: [http://othes.univie.ac.at/2086/1/2008-09-08\\_9800282.pdf](http://othes.univie.ac.at/2086/1/2008-09-08_9800282.pdf) (18.07.2010)]
- METZGER, Christoph (2003): „Conceptualism versus Conceptual Art“, in: *Kat. Conceptualisms in Musik, Kunst und Film*, Berlin: Akademie der Künste, S. 9-22
- MEYER, James (1999): „Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s“, in [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_1\\_38/ai\\_55939339](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_38/ai_55939339) (30.06.2005), S. 1-3 [Erstveröffentlichung in *Artforum*, 1999]
- MITCHELL, W. J. T. (2003 [1996]): „Word and Image“, in: Nelson Robert, Shiff Richard (Hrsg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago, S. 51-61
- MONASTYRSKIJ, Andrej (Hrsg.) (1998): *Poezdki za gorod*, Moskau
- MONASTYRSKIJ, Andrej (Hrsg.) (1999): *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj školy*, Moskau
- MORGAN, Robert (1994): *Conceptual Art. An American Perspective*, Jefferson (North Carolina)
- MORRIS, Robert (1974): „Bemerkungen über Skulptur IV: Jenseits der Objekte“, in: Vries, Gerd de (Hrsg.), *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln, S. 227-243 [Erstveröffentlichung: „Notes on Sculpture IV: Beyond Object“, in *Artforum*, Nr. 7, 1969]
- MÜLLER, Silke (1994): „Ilya Kabakov – NOMA“, in *Kunstforum International*, Bd. 126, S. 368-370
- MURAŠOV, Jurij (2001): „'Schauen, ohne zu sehen'. Visualität und Verbalität in Il'ja Kabakovs Alben“, in: Goller Mirjam, Witte Georg (Hrsg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 51, S. 477-519
- NABOKOV, Vladimir (1990): *Nikolaj Gogol. Gesammelte Werke*, Reinbek bei Hamburg, Bd. XVI, S. 82-96
- NEWMAN, Michael (2002): „Conceptual Art from the 1960s to the 1990s: An Unfinished Project?“, in: Osborne, Peter (Hrsg.), *Conceptual Art*, London, S. 288-289 [Erstveröffentlichung in *Kunst & Museum Journal*, 7:1, 2, 3, 1996]
- NEWMAN Michael, BIRD Jon (1999): „Introduction“, in: dieselben (Hrsg.), *Rewriting Conceptual Art*, London, S. 1-10
- NIEDERBUDDE, Anke (2006): *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München
- NOWOTNY, Stefan (2006): „Anti-Kanonisierung. Das differenzielle Wissen der Institutionskritik“, in: *transversal*, 01/06, <http://transform.eicpc.net/transversal/0106/nowotny/de/print> (12.02.2008), S. 1-5

- NÜNNING, Ansgar (1995): Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Roman, Trier, Bd. 1
- NÜNNING, Ansgar (Hrsg.) (2008): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie, Stuttgart, Weimar
- PAIK, Nam June (1969): „Danger Musik [sic!] for Dick Higgins“, in: Cage, John (Hrsg.), *Notations*, New York, o. S.
- PEPPERŠTEJN, Pavel (1993): „Rapport ‚NOMA-NOMA‘“, in: Kat. Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 8-18
- PERREAULT, John (1973): „It's only Words“, in: Battcock, Gregory (Hrsg.), *Idea Art. A Critical Anthology*, New York, S. 135-139 [Erstveröffentlichung in: *The Village Voice*, 20.05. 1971]
- POWERED BY EMOTION (2007): „Ein Roundtablegespräch über Romantik, Kunst und Melancholie mit Felix Ensslin, Jörg Heiser, Juliane Rebentisch, André Rottmann und Jan Verwoert“, in *Texte zur Kunst*, Nr. 65, S. 34-55
- PRIGOV, Dimitri (1993): „Über Prigow“, in: Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 66-72
- PRIGOV, Dimitri (2006): „Conceptual Seminar“, in: IRWIN (Hrsg.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Cambridge (Mass.), London, S. 279-280
- PRINZ, Jessica (1995): „Language Is Not Transparent“, in: Kat. Mel Bochner: *Thought Made Visible 1966-1973*, New Haven: Yale University Art Gallery, S. 192-199
- O' PRAY, Michael (1996): *Derek Jarman. Dreams of England*, London
- OSBORNE, Peter (1999): „Conceptual Art and/as Philosophy“, in: Newman Michael, Bird Jon (Hrsg.), *Rewriting Conceptual Art*, London, S. 47-65
- OSBORNE, Peter (2002): „Survey“, in: derselbe (Hrsg.), *Conceptual Art*, London, S. 12-51
- RECONSIDERING THE OBJECT (1996): Kat. *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art
- REISE, Barbara (1970): „Joseph Kosuth“, in *Studio International*, Nr. 925, Bd. 180, S. 71
- RICHARDSON, Brenda (1982): „Bruce Nauman. Neons“, in: Kat. Bruce Nauman. *Neons*, Baltimore: The Baltimore Art Museum, S. 13-36
- RÖMER, Stefan (2002): „Appropriation Art“, In: Butin, Holger (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 15-18
- RÖMER, Stefan (2004): „Conceptual Art und Originalität“, in: Fehrmann Gisela, Linz Erika, Schumacher Eckhard et al. (Hrsg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, S. 203-218
- ROESLER Alexander, STIEGLER Bernd (Hrsg.) (2005): *Grundbegriffe der Medientheorie*, München
- RORIMER, Anne (2001): *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, London

- ROSE, Arthur R. (1989): „Four Interviews“, in: Schwarz, Patricia (Hrsg.), Joseph Kosuth. Interviews 1969-1989, Stuttgart, S. 9-14 [Erstveröffentlichung in Arts Magazine, 1969]
- ROSE, Barbara (1998): „ABC Art“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel, S. 280-308 [Erstveröffentlichung in Art in America, Nr. 5, Bd. 53, 1965]
- ROTTMANN, André (2006): „More Than A Feeling. Anmerkungen zum ‘Romantic Conceptualism’“, in: Texte zur Kunst, Nr. 63, S. 92-105
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1977): Vom Gesellschaftsvertrag oder Grundsätze des Staatsrechts, Stuttgart [Original: Du contract social ou principes du droit politique, 1762]
- ROUNDTABLE CONCEPTUAL ART (1994): „‘Conceptual Art and the Reception of Duchamp’. Alexander Alberro, Benjamin Buchloh, Martha Buskirk, Rosalind Krauss, Thierry de Duve“, in: October, Nr. 70, S. 127-146
- RUBINŠTEJN, Lev (1993): „Die Avantgarde ist nicht mehr aktuell (Interview mit Wladimir Tutschkow)“, in: Kat. Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 81-84
- RYKLIN, Michail (1995): „Nomadismus. Moskovija plus Architektur“, in: Becker Kathrin, Bienert Dorothee, Slavická Milena (Hrsg.), Flug. Entfernung. Verschwinden. Konzeptuelle Moskauer Kunst, Ostfildern-Ruit, S. 83-90
- SAFRANSKI, Rüdiger (2007): Romantik. Eine deutsche Affäre, München, Wien
- SAPER, Craig (1999): „Kollaborateure: Soziopoetik seit den Fünfziger Jahren“, in: Kat. Get together. Kunst als Teamwork, Wien: Kunsthalle Wien, S. 62-69
- SASSE, Sylvia (2002): „Moskauer Konzeptualismus“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln, S. 215-218
- SASSE, Sylvia (2003): Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus, München
- SCHERRER, Jutta (1999): „Культурология als ideologischer Diskurs“, in: Kissel Wolfgang, Thun Franziska, Uffelman Dirk (Hrsg.), Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag, Würzburg, S. 279-292
- SCHILLING, Jürgen (1978): Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation, Luzern
- SCHLEGEL, Friedrich (1988): „Kritische Fragmente“, in: Behler Ernst, Eichner Hans (Hrsg.), Friedrich Schlegel. Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801), Paderborn, München, Wien, Bd. 1, S. 239-250
- SCHLEGEL, Friedrich (1988a): „Athenäums-Fragmente“ [1798], in: Behler Ernst, Eichner Hans (Hrsg.), Friedrich Schlegel. Kritische Schriften und Fragmente (1798-1801), Paderborn, München, Wien, Bd. 2, S. 105-156

- SCHMIDT-WULFFEN, Stephan (1993): „Diskurs-Räume. Anmerkungen zu Joseph Kosuths Installationen 1965-1993“, in: Kat. Joseph Kosuth. Eine Grammatische Bemerkung, Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, S. 15-23
- SCHOLZ, Dieter (1998): „Sein heißt Sprechen. Der vielstimmige Kabakov“, in: Kat. Ilya Kabakov. Treatment with Memories, Berlin: Hamburger Bahnhof, S. 23-29
- SCHÖPP, Manuela (2007): „Vom Künstleringenieur zum Kunstvermittler. Zur (künstlerischen) Arbeit in Konstruktivismus und Konzeptkunst“, in: Raev Ada, Wünsche Isabelle (Hrsg.), Kursschwankungen. Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne, Berlin, S. 245-253
- SHEIKH, Simon (2006): „Notizen zur Institutionskritik“, in transversal, 01/06, <http://transform.eicpc.net/transversal/0106/steyerl/de/print> (12.02.2008), S. 1-3
- SHIFF, Richard (2003): „Originality“, in: Nelson Robert, Shiff Richard (Hrsg.), Critical Terms for Art History, Chicago, London, S. 145-159
- SIEGELAUB, Seth (2004): „The Context of Art–The Art of Context Project: Past, Present And Future“, in: Siegelaub Seth, Fricke Marion, Fricke Roswitha (Hrsg.), The Context of Art–The Art of Context, Triest, S. 25-28
- SIEGELAUB Seth, FRICKE Marion, FRICKE Roswitha (Hrsg.) (2004): The Context of Art. The Art of Context, Triest
- SIEGELAUB Seth, HARRISON Charles (1969): „On Exhibitions and the World at Large: Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison“, in Studio International, Nr. 917, Bd. 178, S. 202-203
- ŚLIZIŃSKA, Milada (1994): „The Corridor of Two Banalities“, in: Kat. Ilya Kabakov, Joseph Kosuth. The Corridor of Two Banalities, Warschau: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, o. S.
- SMITH, Owen (1998): „Developing A Fluxable Forum: Early Performance and Publishing“, in: Friedman, Ken (Hrsg.), The Fluxus-Reader, London, S. 3-21
- SMITH, Owen (1998a): Fluxus: The History of an Attitude, San Diego
- SMITHSON, Robert (2002): „Language to be Looked at and/or Things to be Read“, in: Osborne, Peter (Hrsg.), Conceptual Art, London, S. 228-229 [Erstveröffentlichung: Presstext Dwan Gallery, New York 1967/72]
- SPIEKER, Sven (2003): „Ilya Kabakov, der Herr der Fliegen. Der Moskauer Konzeptualismus und die Speicher“, in: Kat. Berlin-Moskau 1950-2000, Berlin: Martin-Gropius-Bau, S. 211-212
- SRÄDTKE, Klaus (1995): „Kultur und Zivilisation. Zur Geschichte des Kulturbegriffs in Rußland“, in: Ebert, Christa (Hrsg.), Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert, Berlin, S. 18-46
- STAUFFER, Serge (1981): „Ready-made“. In: derselbe (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich, S. 191

- STAUFFER, Serge (Hrsg.) (1992): Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Ostfildern-Ruit
- STEMMRICH, Gregor (2003): „Conceptual Art. Begriff und Wirklichkeit“, in *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Nr. 11, S. 43-54
- STEMMRICH, Gregor (2004): „Lawrence Weiner – Material und Methodologie“, in: Fietzek Gerti, Stremmrich Gregor (Hrsg.), *Gefragt und Gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003*, Ostfildern-Ruit, S. 465-494
- STEYERL, Hito (2006): „Die Institution der Kritik“, in *transversal*, 01/06, <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/steyerl/de/print> (12.02.2008), S. 1-5
- STÖCKL, Kristina (2003): „Defizitäres Russland? Die gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung Russlands im Vergleich zu Westeuropa im Licht der Kulturmodelle von Jurij M. Lotman und Niklas Luhmann“, in: Institut für Deutschlandforschung, Lotman-Institut für russische u. sowjetische Kultur (Hrsg.), *Ost-West-Perspektiven*, Schriftenreihe des Promotionskollegs Ost-West, Bd. 2, S. 39-49
- STOOS, Toni (2003): „Vorwort des Herausgebers“, in: derselbe (Hrsg.), *Ilya Kabakov Installationen 1983-2000. Werkverzeichnis*. Düsseldorf, Bd. 1, S. S. 7-14
- STREITBERGER, Alexander (2004): *Ausdruck – Modell – Diskurs. Sprachreflexionen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid (1960): *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen
- SWEET, David (1969): „The Case for Conversation“, in *Studio International*, Nr. 178, Bd. 178, S. 205
- SZEEMANN, Harald (1969): „Zur Ausstellung“, in: *Kat. Live in Your Head. Wenn Attitüden Form werden. Werke, Konzepte, Prozesse, Situationen, Information*, Bern: Kunsthalle Bern, o. S.
- TCHOUBOUKOV-PIANCA, Florence (1995): *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, München
- TRAGATSNIG, Ulrich (1998): *Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum*, Berlin
- TSCHAADAJEW, Pjotr = ČAADAJEV, Pëtr
- TUPITSYN, Margarita (1999): „About Early Soviet Conceptualism“, in: *Kat. Global Conceptualism. Point of Origins, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, S. 99-107
- TUPITSYN, Victor (1995): „Institutionell vs. kontraktuell. Formen der Kommunalität in alternativer russischer Kunst“, in *Texte zur Kunst*, Nr. 20, S. 143-152
- UFFELMANN, Dirk (1999): *Die russische Kulturosofie*, Frankfurt a. M.
- VERWOERT, Jan (2002): „Die Neunziger: Wie es wirklich war [?]“, in: *Kat. Zusammenhänge herstellen*, Hamburg: Hamburger Kunstverein, S. 113-119

- VERWOERT, Jan (2007): „Impuls Konzept, Konzept Impuls“, in: Kat. Romantischer Konzeptualismus, Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, S. 44-57
- VETROCOQ, Marcia C. (1999): „Conceptualism: An Expanded View“, in: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_7\\_87/ai\\_55149260](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_7_87/ai_55149260) (30.06.2005), o. S. [Erstveröffentlichung in Art in America, 1999]
- WAGNER-EGELHAAF, Martina (2005): Autobiografie, Stuttgart
- WALL, Jeff (1997): „Dan Grahams Kammerspiel“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Basel, Dresden, S. 89-187 [Erstveröffentlichung: „Dan Graham’s Kammerspiel“, in: Kat. Dan Graham, Perth: The Art Gallery of Western Australia 1985]
- WALL, Jeff (1997a): „Ein Entwurf zu ‚Dan Grahams Kammerspiel‘“, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.), Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews, Basel, Dresden, S. 47-88 [Erstveröffentlichung: „A Draft for ‚Dan Graham’s Kammerspiel‘“, in: Wall, Jeff: Kammerspiel de Dan Graham, Brüssel 1988]
- WALLACH, Amei (1996): Ilya Kabakov. The Man Who Never Threw Anything Away, New York
- WEINER, Lawrence (2004): „Ein Gespräch mit Robert C. Morgan“, in: Fietzek Gerti, Stemmrich Gregor (Hrsg.), Gefragt und Gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003, Ostfildern-Ruit, S. 109-113 [Erveröffentlichung: Morgan, Robert: „A Conversation with Lawrence Weiner“, in Real Life Magazine, Nr. 11-12, 1983]
- WEINER, Lawrence (2004a): „Das einzige, was seine eigene Essenz kennt, ist die Sache selbst. Interview von Carles Guerra“, in: Fietzek Gerti, Stemmrich Gregor (Hrsg.), Gefragt und Gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968-2003, Ostfildern-Ruit, S. 363-368 [Erstveröffentlichung in Cave Canis, 1996]
- WINTER, Peter (1993): „Der Zellenbaumeister – Erinnerungskarussell: Kabakow in der Hamburger Kunsthalle“, in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 03.01.1993, S. 23
- WIRTH, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in <http://user.uni-frankfurt.de/~wirth/texte/WirthPerformanz.htm> (08.04.2010) [Erstveröffentlichung: derselbe (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachwissenschaft und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002]
- WITTE, Georg (2001): „Fäden. Ein infratextuelles Motiv“, in: Witte Georg, Goller Miriam (Hrsg.), Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 51, S. 199-230
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2001): „Vortrag über Ethik“ [1929], in: Sloterdijk, Peter (Hrsg.), Wittgenstein. Ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, München, S. 348-359
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2001a): „Über die Farben“ [1950], in: Sloterdijk, Peter (Hrsg.), Wittgenstein. Ausgewählt und vorgestellt von Thomas H. Macho, München, S. 348-359



- WITTGENSTEIN, Ludwig (2006): „Tractatus logico-philosophicus“ [1921/22], in: derselbe, Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe, Frankfurt a. M., Bd. 1, S. 7-85
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2006a): „Philosophische Untersuchungen“ [1953], in: derselbe, Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe, Frankfurt a. M., Bd. 1, S. 225-580
- WOLLEN, Peter (1999): „Global Conceptualism and North American Conceptual Art“, in: Kat. Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s, New York: Queens Museum of Art, S. 72-85
- WOOD, Paul (2002): Conceptual Art, New York
- WYMER, Roland (2005): Derek Jarman, Manchester, New York
- ZAKHAROV, Vadim (1993): „Ein Verleger macht Seifenblasen oder: der Schal der Isadora Duncan“, in: Kat: Ilya Kabakov. NOMA oder der Kreis der Moskauer Konzeptualisten, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, S. 154-159
- ŽIŽEK, Slavoj (1991): Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien, Berlin

## **VI BILDNACHWEIS**

Abb. 1:

Ilya Kabakov, Joseph Kosuth: *The Corridor of Two Banalities*, 1994, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warschau

In: POLIT, Pawel (1999): „Ilya Kabakov and The Corridor of Two Banalities“, in *Artmargins*,  
<http://www.artmargins.com/index/php/5-interviews/464-ilya-kabakov-and-the-corridor-of-two-banalities>  
 (15.08.2010)

Abb. 2:

Joseph Kosuth: *One and Three Chairs (Protoinvestigations)*, 1965, Stuhl, Maßstab getreues Foto des Stuhls, fotografische Vergrößerung einer Wörterbuchdefinition, Maße variabel

In: KOSUTH 1981, S. 186

Abb. 3:

Foto anlässlich des Symposiums *Art without Space*, New York 1969, v. l. n. r.: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner

In: OSBORNE 2002, S. 29

Abb. 4:

Lee Lozano: *Dialogue Piece*, 1969, geschrieben durch Kohlepapier, 27,9 x 21,6 cm, Museum of Modern Art, New York

In: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=96570](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=96570) (14.08.2010)

Abb. 5:

Joseph Kosuth: *Self-Described and Self-Defined*, 1965, Neonröhren und Transformator, 11 x 250 x 5,5 cm

In: ELGER, Dietmar (1990): *Neonstücke*, Stuttgart, S. 50

Abb. 6:

Joseph Kosuth: *Clear Square Glass Leaning*, 1965, vier Glasplatten, je 91,5 x 91,5 cm, Siebdruck

In: LUSSANA, Daniela (2007): „Joseph Kosuth. Arte Filosofica“, in  
[http://www.teknemedia.net/magazine\\_detail.html?mId=2999](http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=2999) (14.08.2010)

Abb. 7:

Joseph Kosuth: *Five Fives (to Donald Judd)*, 1965

In: DOMESLE 1998, Abb. 1

Abb. 8:

Joseph Kosuth: *Five Words in Green Neon*, 1965, Neonröhren und Transformator, 157,8 x 204,8 x 15,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York

In: <http://whitney.org/Collection/JosephKosuth> (14.08.2010)

Abb. 9:

Joseph Kosuth: *Three Color Sentence*, 1965-66

In: KOSUTH 1973, Bd. 1, o. S.

## Abb. 10:

Derek Jarman: *Wittgenstein*, 1993, Film, 70 min.

In: VITA, Antonio A. (2008): „Wittgenstein según Jarman“, in *Metakinema*, Nr. 3,  
<http://www.metakinema.es/metakineman3s3a1.html> (15.08.2010)

## Abb. 11:

Bruce Nauman: *Window or Wall Sign*, 1967, Neonröhren und Transformator, 149,9 x 139,7 x 5,1 cm,  
 Australien National Gallery, Canberra

In: <http://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=115577> (14.08.2010)

## Abb. 12:

Mel Bochner: *Language Is Not Transparent*, 1970, Kreide auf Farbe auf Wand, 182,88 x 122,56 cm

In: Kat. Mel Bochner: *Thought Made Visible 1966-1973*, New Haven: Yale University Art Gallery 1995,  
 S. 191

## Abb. 13:

Mel Bochner: *Language Is Not Transparent*, 1969, Stempelfarbe auf kariertem Papier, 23,5 x 18,1 cm,  
 Museum of Modern Art, New York

In: [http://www.moma.org/collection/object.php?Object\\_id=95557](http://www.moma.org/collection/object.php?Object_id=95557) (10.08.2010)

## Abb. 14:

Plakat für Duchamps Retrospektive *By or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* im Pasadena Art Museum,  
 1923/63, Offsetdruck auf Papier, 87,6 x 68.5 cm, Museum of Modern Art, New York

In: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=8036](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=8036) (14.08.2010)

## Abb. 15:

Marcel Duchamp: *In Advance of the Broken Arm*, 1915, Holz, galvanisiertes Metall und Eisen, Original  
 Verlust, Foto in Duchamps Atelier in 33 West 67th Street New York 1915

In: Kat. *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*, Staatliches Museum Schwerin 2003, S. 62

## Abb. 16:

Joseph Kosuth: *One and Three Shovels (Protoinvestigations)*, 1965

In: LAMBERT, U.G. (2008): „Frieze London Art Fair 2008: The art market bubble is bursting“, in  
<http://premiereartscene.com/magazie/frieze-art-fair-2008-london> (14.08.2010)

## Abb. 17:

Robert Morris: *Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963, Maschine geschriebene und notariell beglaubig-  
 te Erklärung auf Papier, Platte aus mit Blei überzogenem Holz in einem Passepartout aus Lederimitat, 45  
 x 60,5 cm, Museum of Modern Art, New York

In: OSBORNE 2002, S. 69

## Abb. 18:

Marcel Duchamp: *Fresh Widow*, 1920, Modell eines französischen Fensters, türkisfarben bemaltes Holz  
 mit Scheiben aus poliertem Leder, 79,5 x 53 x 10 cm, Replik des verloren gegangenen Originals 1964,

Staatliches Museum Schwerin

In: Kat. *Marcel Duchamp. Die Schweriner Sammlung*, Staatliches Museum Schwerin 2003, S. 87

Abb. 19:

Marcel Duchamp als Rose Sélavy, 1921, Foto: Man Ray, retuschiert von Duchamp, Philadelphia Art Museum, Philadelphia

In: <http://www.wikimedia.org/wiki/File:RoseSelavy.jpg> (04.03.2013)

Abb. 20:

Joseph Kosuth, 1966-71

In: KOSUTH 1973, Bd. 5, o. S.

Abb. 21:

Joseph Kosuth: *Notebook on Water*, 1965-66, Entwurfszeichnung

In: KOSUTH 1973, Bd. 1, S. 41

Abb. 22:

Joseph Kosuth: *The First Investigation. Titled [Art as Idea (as Idea)] [Nothing]*, 1968, Ausstellungsansicht, Gallery 669, Los Angeles

In: ALBERRO 2003, S. 33

Abb. 23:

John Baldessari: *Everything is Purged from This Painting but Art; No Ideas Have Entered This Work*, 1966-68, Acryl auf Leinwand, 150 x 115 cm

In: OSBORNE 2002, S. 125

Abb. 24:

Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, o. J., Detail (Auszug aus der „Synopsis of Categories“ mit Ausstellungsarten)

In: KOSUTH 1973, Bd. 2, S. 3-4

Abb. 25:

Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Auszug aus der Sektion „Space in General“ in *Berner Tagwacht*)

In: KOSUTH 1973, Bd. 2, S. 39

Abb. 26:

Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Auszug aus der Sektion „Heat“ auf einer Plakatwand in Turin)

In: Kat. KOSUTH 1973, Bd. 2, S. 14

Abb. 27:

Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Foto der Zeitungen, in denen Auszüge aus der Sektion „Space in General“ im Rahmen der Ausstellung *Live in Your Head. Wenn Attitüden Form werden. Werke*,

*Konzepte, Prozesse, Situationen, Information* (Kunsthalle Bern 1969) erschienen sind.

In: KOSUTH 1981, S. 141

Abb. 28:

Joseph Kosuth: *The Second Investigation*, 1969, Detail (Verweise auf andere Ausstellungsorte der *Second Investigation* in Art & Project, Amsterdam)

In: KOSUTH 1973, Bd. 2, S. 71

Abb. 29:

Joseph Kosuth: *Text/Context*, New York 1979

In: KOSUTH 1981, S. 43

Abb. 30:

Joseph Kosuth: *Text/Context*, Paris 1979

In: KOSUTH 1981, S. 81

Abb. 31:

Joseph Kosuth: *Text/Context*, Köln 1979

In: KOSUTH 1981, S. 43

Abb. 32:

Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1991, Ausstellungsansicht, Kunstverein Hannover

In: KABAKOV 2003, Bd.1, S. 64

Abb. 33:

Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1984-91, Hängeplan, Filzstift und Korrekturfarbe auf fotokopierter Skizze, 27,9 x 21,6 cm

In: KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 63

Abb. 34:

Ilya Kabakov: *Die Ameise*, 1983, Ausstellungsansicht, Moskovskij Obédinjennyj Komitet Hudojnikov-Grafikov, Moskau

In: KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 52

Abb. 35:

Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, 1991, Entwurfszeichnung für die Installation im Kunstverein Hannover, Farbstift, Filzstift und Bleistift auf fotokopierter Skizze, 29,6 x 42,2 cm

In: KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 65

Abb. 36:

Ilya Kabakov: *Fliege mit Flügeln*, o. J., Zeichnung der Fliege, Kugelschreiber auf fotokopierter Zeichnung, 27,9 x 21,6 cm

In: KABAKOV 2003, Bd.1, S. 61

Abb. 37:

Ilya Kabakov: *Das Leben der Fliegen*, 1992, Entwurfszeichnung

In: KABAKOV 2003, Bd.1, S. 370-371

Abb. 38:

Ilya Kabakov: *Das Leben der Fliegen*, 1992, Ausstellungsansicht (Raum IV: *Die Fliege als Gegenstand und Grundlage des philosophischen Diskurses*), Kölnischer Kunstverein, Köln

In: KABAKOV 2003, Bd. 1, S. 371

Abb. 39:

Jan Fabre und Ilya Kabakov: *A Meeting*, 1997, Video o. 16 mm Film, Installation, 2 Tapes je 35 min

In: Kat. *Get Together. Kunst als Teamwork*, Wien: Kunsthalle Wien 1999, S. 187

Abb. 40:

Marcel Broodthaers: *Der Adler vom Oligozän bis heute*, 1972, Detail, Städtische Kunsthalle Düsseldorf

In: OSBORNE 2002, S. 168

Abb. 41:

Ilya Kabakov: *NOMA und der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Ausstellungsansicht, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

In: <http://www.bridgemanart.com/asset/180838/Kabakov-Ilya-b.1933/Noma-oder-der-Kreis-der-Moskauer-Konzeptualisten-> (04.03.2013)

Abb. 42:

Ilya Kabakov: *NOMA und der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Künstlerbuch

In: <http://artype.de/Sammlung/index.html?http://artype.de/Sammlung/Bibliothek/k/Kabakov.htm> (04.03.2013)

Abb. 43:

Ilya Kabakov: *NOMA und der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, 1993, Detail (Kabinett), Hamburger Kunsthalle, Hamburg

In: Kat. *Ilya Kabakov. Installations 1983-1995*, Paris: Centre Georges Pompidou, S. 209

Abb. 44:

Ilya Kabakov: *NOMA und der Kreis der Moskauer Konzeptualisten*, o. J., Entwurfszeichnung (Grundriss), Farbstift, Filzstift und Bleistift, 29,5 x 21,1 cm

In: KABAKOV/GROYS 1996, S. 144

Abb. 45:

Kollektive Aktionen: *Zehn Erscheinungen*, o. J., Entwurfszeichnung

In: MONASTYRSKIJ 1998, S. 131

Abb. 46:

Kollektive Aktionen: *Zehn Erscheinungen*, 1981

In: MONASTYRSKIJ 1998, o. S.